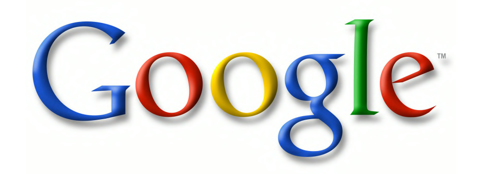
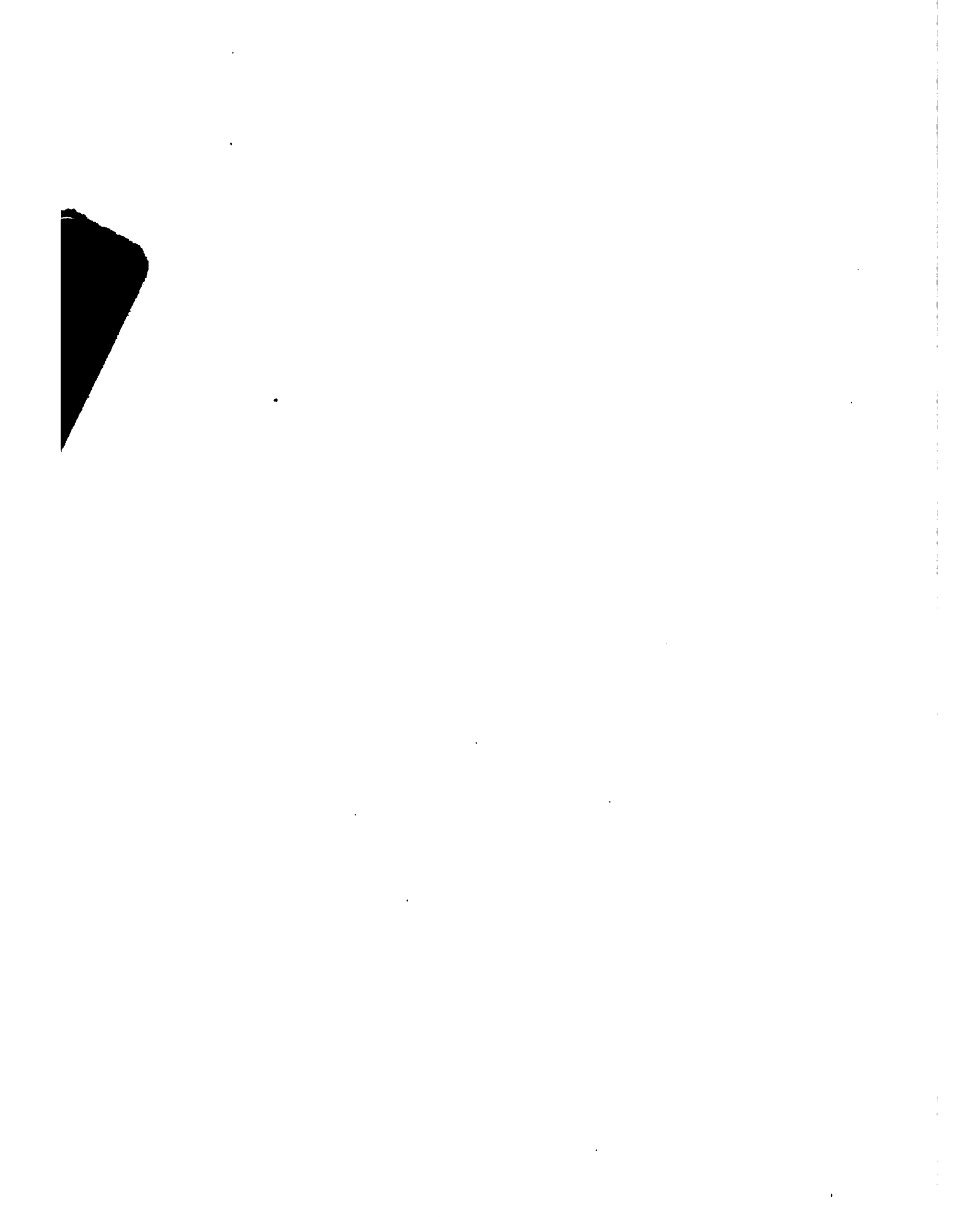
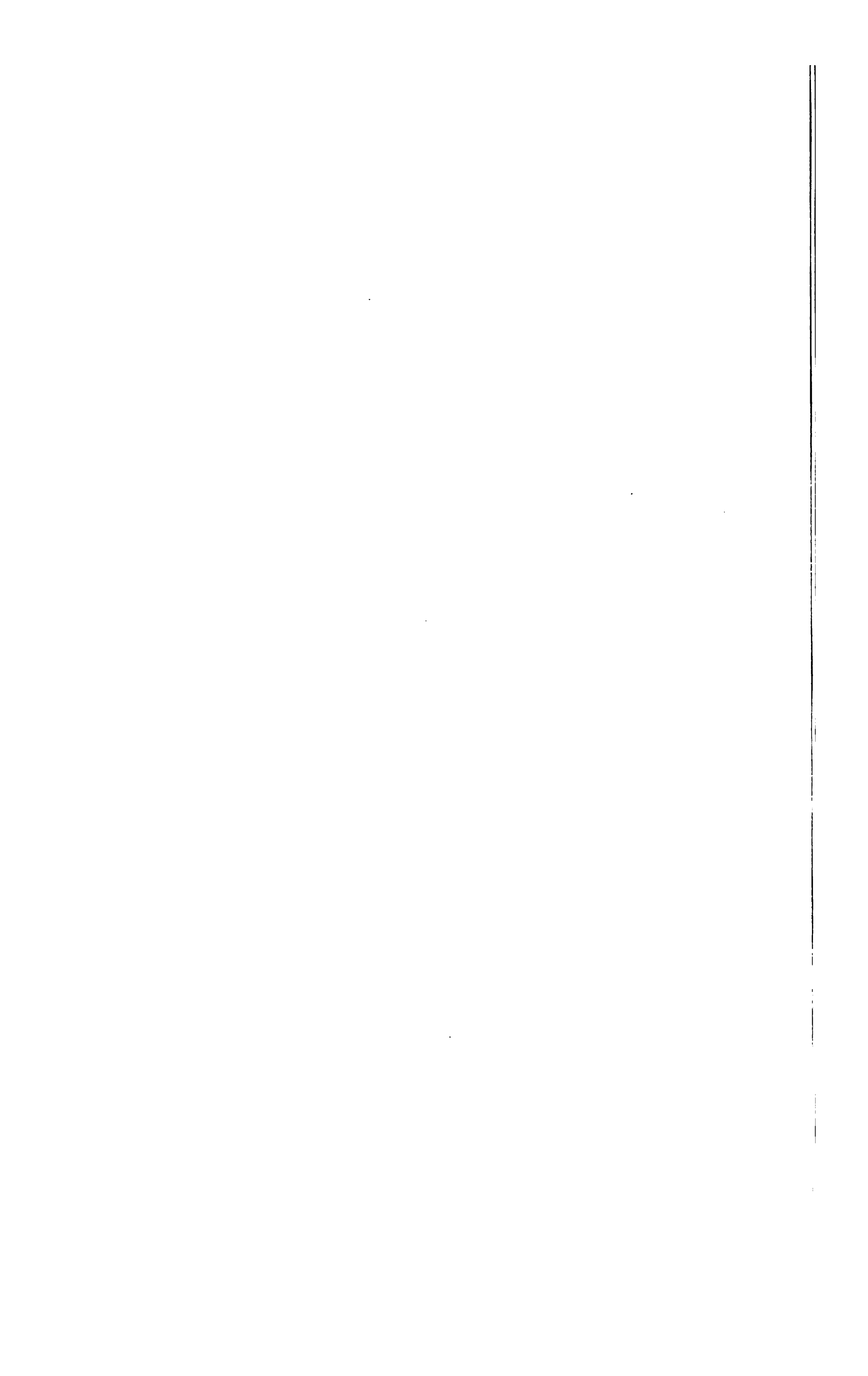
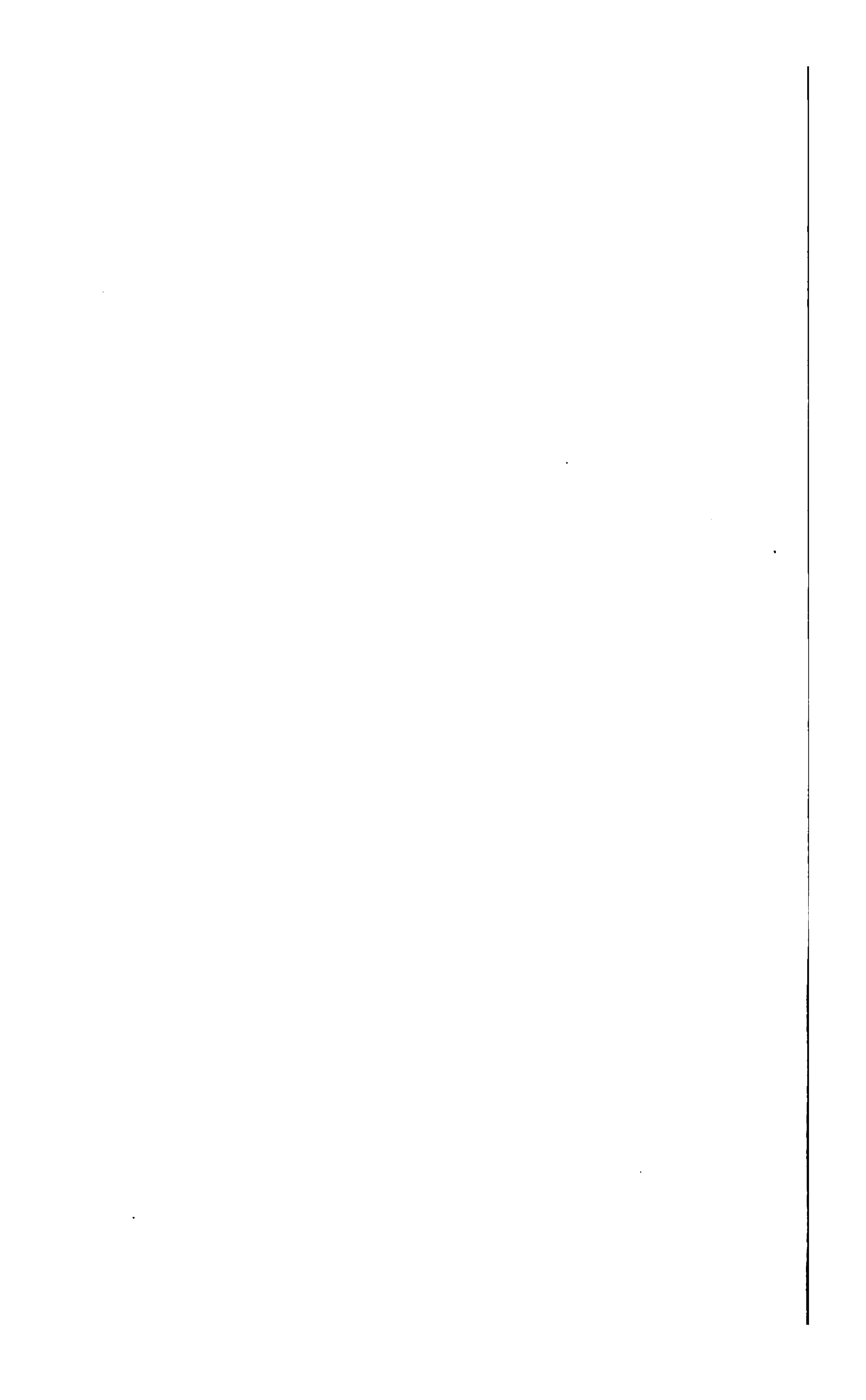



NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07577839 3







Die dramatischen Theorien Pierre Corneilles.

Ein Beitrag zur Geschichte und Kritik des französischen Dramas.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

vorgelegt

von

Johannes Böhm

aus Rummelsburg.

Opponenten:

Herr Cand. d. h. Schulamts *W. Coordts.*

Herr Drd. phil. *H. Schütt.*

Herr cand. phil. *J. Gratz.*

Berlin.

MAYER & MÜLLER.

1901.

№ 8

Rectoratsjahr 1901/1902.

Zum Druck genehmigt:

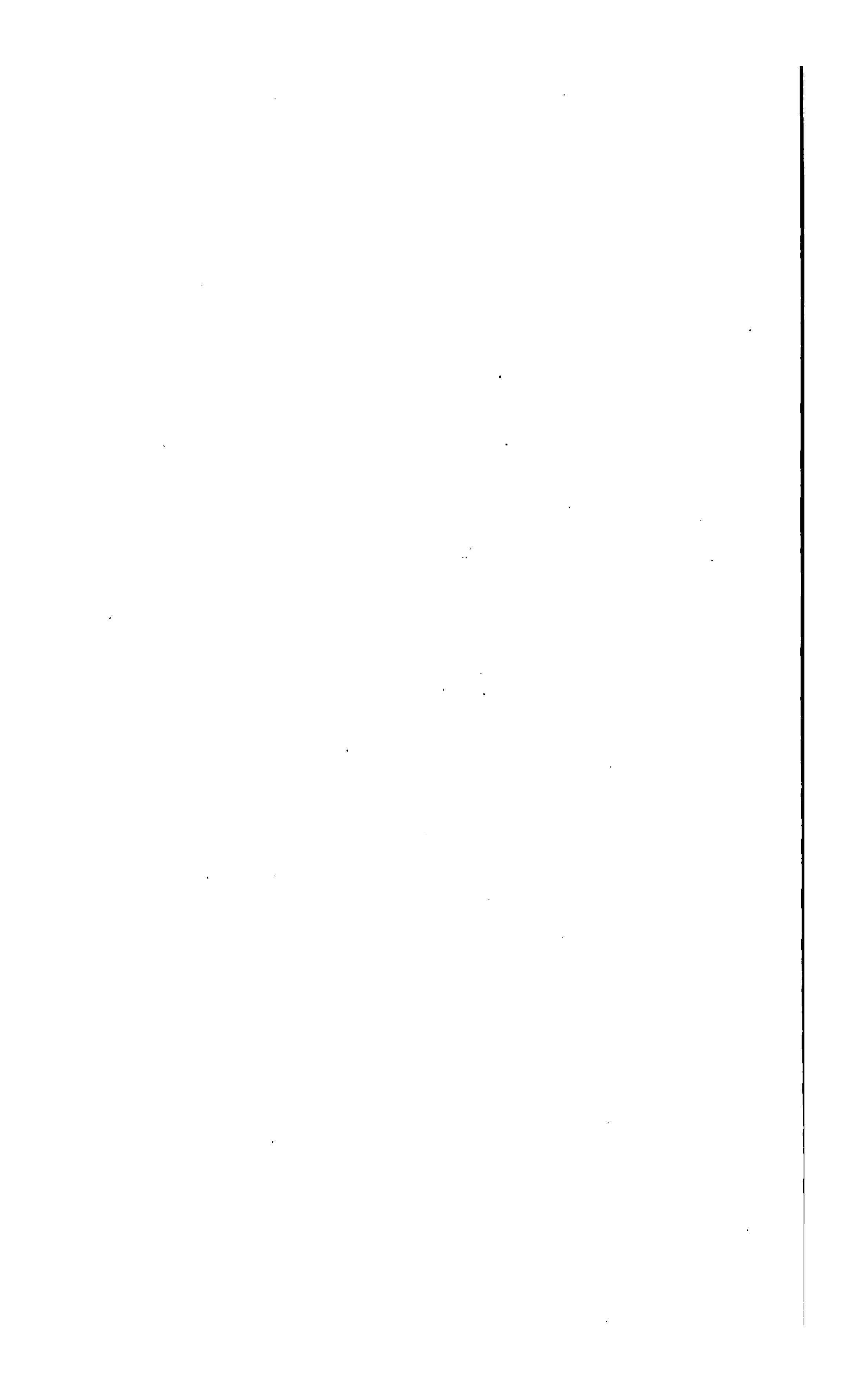
Dr. L. Weber,
d. Z. Dekan,

Meinen Eltern

in Liebe und Dankbarkeit

gewidmet!





Vorwort.

Die vorliegende Arbeit verdankt ihre Entstehung einer Anregung meines hochverehrten Lehrers, des Herrn Geh.-Rats, Prof. Dr. Körting in Kiel, der sowohl bei der Abfassung derselben, wie auch bei ihrer Drucklegung in bekannter liebenswürdiger Weise mich mit Rat und That freundlichst unterstützt hat. Ihm sei daher vor allem an dieser Stelle mein aufrichtigster Dank ausgesprochen. —

Bei der Quellenangabe im Texte bezeichnen der Kürze halber „Au lecteur“, „Examen“, „Préface“ ohne näher bestimmenden Zusatz die betreffende Vorrede etc. des genannten Stückes. In allen anderen Fällen ist die Quelle ungekürzt angegeben, bezw. auf den Litteraturnachweis verwiesen worden.

Für die Citate selbst ist der Text der weiter unten im Litteraturnachweis aufgeführten Ausgabe der Werke P. Corneilles von Marty-Laveaux (M.-L.) zu Grunde gelegt worden.

Betreffs des Inhalts ist zweierlei zu bemerken:

In Kapitel III A habe ich mich Corneille gegenüber auf den allerdings jetzt von der ästhetischen Forschung überholten Aristotelisch-Lessing'schen Standpunkt in der Auffassung der Katharsis gestellt, da es mir weniger darauf ankam, die Ansichten Corneilles über die Wirkung der wahren Tragödie vom modernen Standpunkte, als dessen, was er unter dem Namen Tragödie mir verstanden zu haben scheint, darzulegen, und seine Begründung auf Aristoteles' Auffassung, bezw. seine Abweichung von derselben kritisch zu beleuchten. Und hierbei

glaubte ich innerhalb des Rahmens der vorliegenden Arbeit mit dem Standpunkte Lessings auskommen zu können.

Den meines Erachtens neuen Gesichtspunkt, unter dem ich das Denken und Schaffen des ersten Klassikers unserer Nachbarn jenseits des Wasgenwaldes betrachtet habe, verdanke ich der „Notice historique et littéraire", die George Pellissier seiner Ausgabe des „Nicomède" (vgl. Litteraturnachweis) vorausgeschickt hat. In der mehr als reichhaltigen Corneille-Litteratur, von der ich im Litteraturnachweis nur die unmittelbar bei Anfertigung der meinigen benutzten Arbeiten anführe, bin ich nirgends dem von mir gemachten Vorschlage, die sämmtlichen sogenannten Tragödien des Dichters Corneille als ernste Charakterstücke aufzufassen, begegnet. Möge diese Auffassung dazu beitragen, auch dem Theoretiker Corneille gerechter zu werden, als bisher zumeist geschehen ist! —

Und so sei denn die Arbeit einer freundlichen Aufnahme seitens der Kritik empfohlen! —

Der Verfasser.

Litteraturnachweis.

Aristote, Poétique. Paris, 1879.

Aristoteles, Die Poetik. Übersetzt uud erläutert von H. Stich. Lpz.

Aristotelis de arte poetica liber. Rec. Guilelmus Christ. Lipsiae, 1892.

Arnaud, Charles, Les théories dramatiques au XVIIe siècle. Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac. Paris, 1888.

Boileau, Œuvres, nouvelle édition par C.-A. Sainte-Beuve. Paris (sans date).

Breitinger, H., Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Étude de littérature comparée. 2. édition. Genève-Bâle-Lyon, 1895.

P. Corneille, Le Cid, tragédie. Nouvelle édition par M. Larroumet. Paris (sans date).

P. Corneille, Nicomède, tragédie. Nouvelle édition par M. Pellissier. Paris (sans date).

P. Corneille, Œuvres compl. Vgl. unter Marty-Laveaux.

Demogeot, Histoire de la littérature française depuis les origines jusqu'à nos jours. 12e éd. Paris, 1871.

Desjardins, E., Le grand Corneille historien. Paris, 1861.

Ebert, Adolf, Entwickelungsgeschichte der frz. Tragödie im XVI. Jahrhundert, Gotha, 1856.

Engel, Ed., Geschichte der französ. Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit. Leipzig, (1882).

Erdmann, Hugo, Molière's Psyche.
Königsberger Diss., Insterburg, 1892.

Fontenelle, Œuvres de —.
Nouvelle édition, augmentée de plusieurs pièces relatives à l'Auteur, mise pour la première fois par ordre des matières, et plus correcte que toutes les précédentes. tome III. A Paris, 1790.

Freytag, Gustav, Die Technik des Dramas. 8. A. Leipzig, 1898.

Gerlach, Eduard, Corneilles Einfluss auf die Entwickelung der franz. Tragödie nachgewiesen am Trauerspiel „Horace". Prgr. Magdeburg, 1871.

Heine, Corneilles Médée in ihrem Verhältnisse zu den Medea-Tragödien des Euripides und des Seneca betrachtet mit Berücksichtigung der Medeadichtungen Glovers, Klingers, Grillparzers und Legouvés. Münsterer Diss. Altenburg, 1881.

Q. Horatius Flaccus, de arte poetica liber ad Pisones, erklärt von A. Kiessling. Berlin, 1889.

Hunger, E., Der Cidstreit in chronologischer Ordnung. Diss. Leipzig-Reudnitz, 1891.

Junker, H., Grundriss der Geschichte der französ. Litteratur von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. 2. A. Münster i. W., 1894.

L. Petit de Julleville, Histoire du théâtre en France. 4 parties. Paris, 1880—1886.

L. Petit de Julleville, Histoire de la langue et de la littérature française des Origines à 1900. Tome II: Moyen Age. Paris, 1896. Tome IV: Dix-septième siècle. Paris, 1897.

Klein, J. C., Geschichte des Dramas. Bd. IV—VI. Das italienische Drama. Leipzig, 1865—1868.

Kreyssig, Fr., Geschichte der französ. Nationallitteratur von den ältesten Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. 6. A. in 2 Bdn. von Dr. A. Kressner und Prof. Dr. Joseph Sarrazin. Berlin, 1889.

Kühr, K., Verlauf des Streites um die 3 Einheiten im französischen Drama. Prgr. Landskron, 1877.

Laharpe, J. F., Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne 17 volumes. Paris, an VII—XIII.

Langenscheidt, Dr. Paul, Die Jugenddramen des Pierre Corneille. Berlin, 1885.

Lemaître, Jules, Corneille et la Poétique d'Aristote. Paris, 1888.

Lessing, Hamburg. Dramaturgie. Band IX und X der Ausgabe:

Gotthold Lessings sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. 3. Aufl. besorgt durch Franz Muncker. Stuttgart (Göschen), 1893—94.

Lombard, Étude sur A. Hardy in Ztschr. f. neufranz. Spr. Bd. I.

Lotheissen, Ferd., Geschichte der französ. Litteratur im XVII. Jahrh. 2 Bde. Wien, 1877/1879.

Mairet, Jean de, Silvanire. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Richard Otto. Bamberg, 1890.

Marty-Laveaux, Ch., Œuvres de Pierre Corneille. Nouvelle édition. 12 volumes. Édition des grands écrivains de la France. Paris, 1862.

May, Dr. J. J. S., Die Dichter der modernen französischen Litteraturperiode in Herrigs Archiv. Bd. XL.

Meier, Ulrich, Über P. Corneille's Erstlingsdrama „Mélite" nebst einem Beitrage zum Leben Jean de Mairets, in der Festschrift des K. Gymn. zu Schneeberg, 1891.

Morf, Heinr., Geschichte der neueren französischen Litteratur (XVI.—XIX. Jahrh.) I. Buch. Das Zeitalter der Renaissance. Strassburg, 1898.

Nagel, C., A. Hardys Einfluss auf Corneille. Ausgaben und Abhandlungen. Bd. 28. Marburg, 1883.

Otto, Vorrede zu Silvanire, vgl. unter Mairet.

(Frères Parfait), Histoire du Théatre François depuis son origine jusqu'à présent, avec la vie des plus célébres Poëtes Dramatiques un Catalogue exact de leurs Pièces, et des Notes Historiques et Critiques. Tome III—XI. A Paris, 1745—1747.

Paris, G., La littérature française au moyen âge (XI.—XIV. siècle) 2. éd. Paris, 1890.

Picot, E., Bibliographie Cornélienne. Paris, 1876.

Rambert, Eugène, Corneille, Racine et Molière. 2 cours sur la Poésie dramatique française au XVIIe siècle. Lausanne, Paris, Zurich, 1862.

Rigal, Alexandre Hardy et le théâtre français. Paris, 1889.

Sainte-Beuve, Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle. Nouvelle édition. Paris (s. d.).

Sainte-Beuve, Critiques et Portraits littéraires. 3 vol. Paris, 1832/36.

Dr. J. Sarrazin, Corneille und Racine im Wettstreit. In Herrigs Archiv. Bd. LXVIII.

v. Schack, Adolf Friedr., Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien. 3 Bde. Berlin, 1845.

Schmidt, E., Corneille als Lustspieldichter in Herrigs Archiv, Bd. L.

Stieff, Ludwig, P. Corneilles, seiner Vorgänger und Zeitgenossen Stellung zu Aristoteles und den drei Einheiten, und Corneille als Theoretiker bis zum Erscheinen seiner drei Discours im Jahre 1660. I. Teil. Prgr. Breslau, 1893.

Ticknor, George, History of Spanish Literature. In three volumes. Third American edition corrected and enlarged. Boston, 1864.

Weiss (-Dessau), Antigone und Polyeucte in Herrigs Archiv, Bd. XXVII.

Vetter, L'Œdipe de Corneille. Prgr. Pyritz, 1877.

Voltaire, Commentaires sur Corneille. 4 volumes. Édition stéréotype. Paris, 1806.

Anlage der Arbeit.

Einleitung.

Als der grosse Corneille sein Erstlingswerk „Mélite“ abfasste, wusste er noch nicht, dass ein Dichter bei der Abfassung eines Dramas gewisse Regeln zu beobachten hätte. „Je n'avois pour guide, sagt er selbst, qu'un peu de sens commun, avec les exemples de feu Hardy, dont la veine étoit plus féconde que polie, et de quelques modernes qui commençoient à se produire, et qui n'étoient pas plus réguliers que lui.“ (Examen de Mélite.) Als der Dichter zur ersten Aufführung der „Mélite“ von Rouen nach Paris kam, hörte er daselbst zuerst, dass es dramatische „Regeln“ gäbe, die er nicht beobachtet hätte und auch nicht beobachtet haben konnte, „puisque je ne savois pas alors qu'il y en eût.“ (Examen de Mélite.)

Nun begann Corneille die Theorie des Dramas eifrig zu studieren und sich mit den Regeln bekannt zu machen, die schon die Alten befolgt haben sollten. Die Folge dieser theoretischen Studien war, dass der Dichter bald den sogenannten aristotelischen Regeln mehr und mehr Zugeständnisse machte, wie man an seinen Jugenddramen unschwer beobachten und aus den Vorreden zu denselben ersehen kann.

In seinem zweiten Stücke „Clitandre“ scheint Corneille allerdings sich noch gegen die „Regeln“ auflehnen, wenn nicht gar sich über dieselben lustig machen zu wollen, wofern wir seinen Worten Glauben schenken wollen: „Pour la (nämlich Mélite) justifier contre cette censure par une espèce de bravade, et montrer que ce genre de pièces avoit les vraies beautés de théâtre, j'entrepris d'en faire une régulière (c'est-à-dire dans ces vingt et quatre heures), pleine d'incidents, et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudroit rien du tout: en quoi je réussis parfaitement.“ (Examen de Clitandre.) Indessen dürfte wohl Corneille diese Worte kaum ernst gemeint haben, sondern die Annahme einige Be-

rechtigung besitzen, dass der Dichter, als er seine Selbstkritik schrieb, den „Clitandre“ nicht für seiner würdig erachtet habe, und dass er auf diese Weise das Dasein des Stückes habe entschuldigen wollen.

Schon in der Vorrede zu „La Veuve“ vom 13. März 1634 stellt Corneille in Aussicht: „Quelque jour je m'expliquerai davantage sur ces matières“ und in dem Widmungsschreiben zu „La Suivante“ vom 9. September 1637 sagt er: „J'espère un jour traiter ces matières plus à fond.“ Indessen noch mehr als zwei Jahrzehnte gingen darüber hin, bis der Dichter seine Absicht zur Ausführung brachte.

Nach dem gänzlichen Misserfolge seines „Pertharite“ (1652) beschloss Corneille dem Theater ganz zu entsagen. Nun fand er die Musse, sich eingehend mit Aristoteles zu beschäftigen und die theoretischen Bemerkungen, die er schon hie und da in den Vorreden und Widmungen seiner Stücke gemacht hatte, nach einem bestimmten Plane zusammenzufassen und weiter auszuarbeiten. Die Frucht dieser Arbeit waren seine drei „Discours“: 1. „De l'utilité et des parties du poëme dramatique.“ 2. „De la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire.“ 3. „Des trois unités d'action, de jour, et de lieu.“

In einem Briefe an den Abbé de Pure vom 25. August 1660 schrieb er endlich: „Je suis à la fin d'un travail fort pénible ... J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies.“

Wie Corneille hier selbst mitteilt, sollten diese drei „Discours“ Vorreden sein, wie es überhaupt damals üblich war, dass der Dichter in derartigen Vorreden dem Publikum seine dramaturgischen Ansichten vortrug. Er setzte je einen an die Spitze der drei Bände der neuen Ausgabe seiner Werke, die er im Jahre 1660 besorgte[1]).

---

[1]) Ausführlich ist über diese Ausgabe berichtet bei:
Brunet, Manuel du Libraire, supplément. p. 304.
Picot, Bibliographie cornélienne. p. 136.
Marty-Laveaux I, 13 und Einleitung I, 45, wo auch der 31. Oktober als Datum der Fertigstellung des Druckes angegeben ist. (Vgl. hierzu auch Stieff, a. a. O., p. 3.)

Gleichzeitig sollten diese drei „Discours" aber auch als Antwort dienen auf die 1657 von dem Abbé d'Aubignac veröffentlichte „Pratique du Théâtre", in welcher derselbe in pedantischer Weise die strenge Befolgung der sogenannten aristotelischen Regeln gefordert hatte, und ebenso als Antwort auf die Kritik, welche die Akademie über „le Cid" veröffentlicht hatte, und die der beleidigte Dichter noch immer nicht vergessen konnte[1]).

Jedenfalls bilden die drei „Discours" die Hauptquelle unserer Kenntnis der dramatischen Theorien Pierre Corneilles. Als Ergänzung derselben können die schon oben erwähnten Vorreden und Widmungen der einzelnen Stücke, sowie die „Examens"[2]) derselben dienen, in denen Corneille unter Zugrundelegung der in den „Discours" auseinandergesetzten dramaturgischen Ansichten an seinen Stücken strenge Selbstkritik geübt hat.

Den Mittelpunkt der „Examens" bilden zumeist die Angaben über die Beobachtung der sogenannten aristotelischen Einheiten. Ihnen hat Corneille auch in der Darstellung seiner dramatischen Theorien einen ganzen „Discours" gewidmet. Aus diesen beiden Thatsachen geht hervor, dass, wenngleich Corneille sich der Regel der Einheiten nur nach und nach unterworfen hat, er dennoch dieser Regel besondere Wichtigkeit beigemessen haben muss. Allerdings hat Corneille diese Regel, so wie wir dieselbe später kennen lernen werden, in einer andern Fassung gelehrt als seine Vorgänger.

Es dürfte daher nicht zu weit ausserhalb des Rahmens einer Arbeit über die dramatischen Theorien Pierre Corneilles liegen, in deren Mittelpunkt diese Regel der Einheiten steht, wenn wir, um Corneilles Auffassung über diese Grundregel der klassischen französischen Dramaturgie besser zu verstehen, zunächst die Entwickelung derselben bis auf Corneilles Zeit verfolgen. Eine tabellarisch-chronologische Übersicht über

---

[1]) Vgl. auch Stieff, a. a. O., p. 3.

[2]) Auch die „Examens" der bis dahin veröffentlichten 23 Stücke erschienen zuerst in der Ausgabe von 1660.

die Dramen unseres Dichters nebst Angaben über Umfang, Quellen, Motive, Beobachtung der Einheiten und Erfolg wird, in Verbindung mit Corneilles Selbstkritik, uns ein Bild von der Entwickelung der theoretischen Anschauungen des Dichters geben, wonach dann schliesslich die zusammenhängende kritische Darstellung seiner dramatischen Theorien folgen kann.

Erstes Kapitel.

Entwickelung der sogenannten aristotelischen Einheiten bis auf Corneilles Zeit.

Als Boileau im Jahre 1674 seinen „Art poétique“ veröffentlichte, konnte er der Regel der Einheiten folgende Fassung geben:

> „Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli“ [1]).

Der Verfasser des anderthalb Jahrhunderte in Frankreich allein gültigen „dichterischen Gesetzbuches“ will also drei Einheiten im Drama beobachtet sehen, denen schon vordem die Académie françoise Gesetzeskraft verliehen hatte[2]). Die Handlung soll im Drama eine einheitliche sein, sie soll sich in einem einzigen Tage und an einem und demselben Orte abwickeln. Etwas derartiges sollte Aristoteles, dessen Poetik den Ausgangspunkt für die klassische Dramaturgie der Franzosen bildete, gelehrt haben.

Hören wir den griechischen Denker selbst. Über die Handlung im Drama äussert er sich im VII. Kapitel der Poetik: „Es steht nun für uns fest, dass die Tragödie die nachahmende Darstellung einer abgeschlossenen und ganzen Handlung von einer bestimmten Ausdehnung ist“ [3]).

---

1) Boileau, Art poétique III, 45—46.

2) In den Anfang December 1637 erschienenen „Sentimens de l'Académie françoise sur la Tragi-Comédie du Cid.“ (Vgl. Hunger, a. a. O., p. 75 und Ebert, a. a. O., p. 232.)

3) Die Stelle lautet im griechischen Text: κεῖται δ'ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν, ἐχούσης τι μέγεθος. Die deutsche Übersetzung dieser und der folgenden Stellen ist in der Fassung wiedergegeben worden, welche ihr Stich, a. a. O., gegeben hat.

Während der Stagirit in seiner Definition der Tragödie[1]) die Handlung als ernst, abgeschlossen und von bestimmter Ausdehnung bezeichnet, fordert er hier ausdrücklich noch einmal, dass die Handlung der Tragödie **ein** Ganzes bilden müsse, das in sich abgeschlossen ist. Die einzelnen Akte müssen „nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit auseinander hervorgehen“[2]). Kurz Aristoteles lehrt die Einheit der Handlung.

Das V. Kapitel der Poetik enthält jenen bekannten Satz, aus welchem die späteren Theoretiker die Forderung der Zeiteinheit abgeleitet haben: „Die Tragödie nämlich“, heisst es daselbst, „versucht möglichst ihre Handlung innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuschliessen oder nur wenig darüber hinauszugehen, während das Epos hinsichtlich der Zeitdauer unbeschränkt ist“[3]). Und Aristoteles fügt noch hinzu, dass anfangs die Tragiker in diesem Punkte ebenso verfuhren wie die Epiker. Er giebt hier also nur die Beobachtung kund, welche er bei der Lektüre der antiken Tragödien gemacht hat. Gesetz ist also die Zeiteinheit für die antiken Dramatiker nicht gewesen, auch Aristoteles hat dieselbe nicht zu einer unbedingten Forderung der dramatischen Kunst erhoben[4]). Trotzdem hat man sich später hauptsächlich auf diese Stelle gestützt, als die Einheit der Zeit zum Gesetz erhoben wurde.

In engem Zusammenhange mit der Zeiteinheit wurde auch die Einheit des Ortes in die Theorie des Dramas eingeführt. Auch für die letztere musste Aristoteles seinen Namen hergeben. Und doch findet sich in der ganzen Poetik auch nicht die leiseste Andeutung darüber, dass der Ort der Handlung im Drama von Anfang bis Ende derselbe sein solle.

---

[1]) Poetik VI: Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ...

[2]) Vgl. Poetik IX.

[3]) Poetik V: ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν, ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ.

[4]) Es ist zu bemerken, dass die thatsächliche Beobachtung der Zeit- und Ortseinheit im griechischen Drama zu einem guten Teile auf bühnentechnischen Rücksichten beruhte.

Kühr erwähnt zwar eine Stelle aus dem 24. Kapitel der Poetik, aus der die französischen Ästhetiker die Einheit des Ortes als aristotelische Forderung abgeleitet hätten: „Für die Erweiterung ihres Umfanges kommt übrigens eine Eigentümlichkeit des epischen Gedichts in Betracht: Während nämlich die Tragödie nicht imstande ist, mehrere gleichzeitige Vorgänge darzustellen, sondern nur den einzelnen Vorgang, der auf der Bühne durch die handelnden Personen vorgeführt wird, ist es dagegen dem Epos, da es ja die erzählende Form hat, möglich, viele gleichzeitige Ereignisse zu schildern, wodurch dann, falls sie zur Sache gehören, die Stattlichkeit des Gedichtes gehoben wird“ [1]. Indessen vor und auch noch zu Corneilles Zeit hat niemand daran gedacht, die Einheit des Ortes aus dieser Stelle abzuleiten [2]. Dieselbe ist vielmehr von den Theoretikern erfunden und, um eine gewisse Weihe zu erhalten, als aristotelische Forderung hingestellt worden, während Aristoteles selbst ihrer auch nicht mit einem einzigen Worte erwähnt. Wie aber war das möglich?

Das moderne französische Theater verdankte seine Entstehung der Renaissancebewegung. Italien war die Wiege der Renaissance; von hier ging die grosse geistige Bewegung aus und verbreitete sich allmählich über das ganze westliche Europa.

In Italien verfasste ums Jahr 1515 der gelehrte Trissino das erste „klassische Trauerspiel, die „Sofonisba“ [3]. Trissino war es auch, der seinem Lande die erste Poetik gab: „La Poetica, Divisioni quattro, Vicenza 1529.“ Zu dieser Schrift erschien im Jahre 1563, dreizehn Jahre nach dem Tode des Verfassers [4], ein hinterlassenes Supplement von zwei weiteren

---

1) Poetik XXIV: Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἡ ἐποποιία ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον. ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ, διὰ τὸ διήγησιν εἶναι, ἔστι πολλὰ μέρη ἅμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν, οἰκείων ὄντων, αὔξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος.

2) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 7, Anm. 1.

3) Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 5—6.

4) Trissino war 1550 gestorben. (Vgl. Arnaud, a. a. O., p. 124, Anm. 2.)

Teilen. In diesem Supplement spricht der Verfasser zuerst über die Tragödie und die Komödie. Was er über die Tragödie lehrt, ist im allgemeinen nichts als eine Paraphrase des Aristoteles, die sich mehr oder weniger eng an den Text der griechischen Poetik anlehnt und hier und da einen erklärenden Zusatz erhalten hat. Aus der Stelle, die von der Zeiteinheit handelt, geht das recht deutlich hervor: „Auch in der Länge unterscheidet sich die Tragödie vom Epos dadurch, dass die Tragödie in einem Tage, d. i. in einem Sonnenumlauf oder wenig mehr, abschliesst, während das Epos nicht zeitlich begrenzt ist, wie das auch anfangs in der Tragödie und in der Komödie gewöhnlich der Fall war, und auch heut noch von unwissenden Dichtern gehandhabt wird" [1]). Trissino spricht also von der Zeiteinheit schon als von einer Regel, die nur von „unwissenden Dichtern" vernachlässigt wurde. Trissino stand als Gelehrter und Dichter im 16. Jahrhundert in hohem Ansehen, — ein Torquato Tasso achtete ihn sehr, „weil er zuerst einiges Licht über die griechische Dichtkunst verbreitete und die italienische Sprache mit höchst edlen Kompositionen bereicherte" [2]), — kann es uns da wundern, dass die Regel der Zeiteinheit in Italien allgemeine Anerkennung fand, nachdem dieselbe von ihm angenommen und gelehrt worden war?

Indessen bereits vor dem Erscheinen des Supplements zur Poetik des Trissino war schon von Auslegern des Aristoteles, auch von anderen italienischen Theoretikern die Frage der Zeiteinheit besprochen, ja sogar die weitere Frage erörtert

---

[1]) Diese Stelle findet sich bei Trissino, Tutte le opere, Verona, 1729, tom. II, 85. „E ancora nella lunghezza (sc. la tragedia e l'epopea) sono differenti, perciò che la tragedia termina in un giorno, cioè in un periodo di sole o poco più, ma gli eroici non hanno tempo determinato, si come ancora da principio nelle tragedie e commedie si soleva fare, ed ancor oggi degl'indotti poeti si fa."

[2]) Torquato Tasso, Discorsi dell' Arte poetica, Venezia, 1587, fol. 89, über Trissino: Ne fo molta stima, perchè egli fu il primo che ci diede alcuna luce del modo di poetare tenuto da' Greci; et arricchi questa lingua di nobilissimi componimenti."

worden, ob mit der Dauer eines Sonnenumlaufs ein natürlicher oder ein künstlicher Tag gemeint sein könne[1]).

Robortello ist der erste, welcher die letztere Frage in seinen „Erläuterungen" zur Poetik des Aristoteles aufwirft[2]). Er beantwortet dieselbe auch sofort zu Gunsten des künstlichen Tages und überträgt gleichzeitig das Gesetz der Zeiteinheit, wie er dieselbe auffasst, vom Trauerspiel ohne weiteres auf das Lustspiel.

Einen ähnlichen Standpunkt vertreten auch die zwei Jahre nach dem ersten Erscheinen von Robortellos Kommentar veröffentlichten „Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librvm de poetica commvnes annotationes, Venetiis 1550". In dieser Schrift wird erklärt, dass die Handlung der Tragödie sich auf die Dauer eines

---

[1]) Vgl. Corneille, Discours sur les trois unités: „Ces paroles (die Worte des Aristoteles über die vermeintliche Forderung der Zeiteinheit) donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze." (M.-L. I. 111.)

[2]) Stieff, a. a. O., p. 10, giebt den Titel der Baseler Ausgabe von 1555 wieder: „Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de arte poëtica explicationes." Diese Schrift erschien zuerst in Florenz 1548. Er teilt mit, dass die Übersetzung des Robortello mit einer unwesentlichen Veränderung die des Paccius (Aristotelis Poetica per Alexandrum Paccium, Patricium Florentinum, in Latinum conversa Basileae, 1537) sei, der „die Stelle des Aristoteles, wo von der vermeintlichen Einheit der Zeit die Rede ist," folgendermassen übersetzt: „Quoniam Tragoediae quidem intra unius potissimu solis, vel paulo plus minusve periodu actio est...." Über die Erklärung der Stelle durch Robortello berichtet Stieff weiter: „verba graeca, sagt er, μίαν περίοδον ἡλίου, quae etsi ambigua videri possunt, significentne diem naturalem a mathematicis astronomis uulgo uocatum, an artificialem: putarim tamen ego ab Aristotele intelligi artificialem." Er sucht dies aus dem Wesen der Tragödie nachzuweisen und fährt fort: „Haec vero, quae a me dicuntur, uerissima esse, obseruare poterit unusquisque in ueterum scriptis atque id ut facilius fiat, conabor ego ex Sophoclis Oedipode tyranno normã praescribere". Am Schlusse fügt er hinzu: „Quod vero de tragoedia dicitur, id etiam ad comoediã est omnino referendum: nam non longiore spatio suam imitationem conficit comoedia, quam tragoedia."

Sonnnenumlaufs oder wenig mehr beschränken „m ü s s e“[1]. Gleichzeitig wird auch hier dasselbe Gesetz für die Komödie als bindend erachtet. Die Begründung hierfür ähnelt sehr derjenigen Scaligers, auf die wir sogleich einzugehen haben werden[2].

Victorius[3]) hält ebenfalls die Beobachtung der Zeiteinheit für eine berechtigte Forderung, wenn er im Anschluss an die von Aristoteles gemachte Bemerkung (dass anfangs in der Tragödie die Zeitdauer nicht eingeschränkt gewesen sei), hinzufügt: „was jedoch später mit vollem Rechte gemissbilligt und abgeändert worden ist.“

Wie die bisher erwähnten Ausleger des Aristoteles, haben auch die Theoretiker schon vor 1563 zur Frage der Zeiteinheit Stellung genommen, jedoch nicht ohne hierbei der „Theaterpraxis“ die nötige Berücksichtigung zu teil werden zu lassen. Dies geht wenigstens aus dem 1554 erschienenen

---

1) Auch diese Stelle giebt Stieff, a. a. O., p. 10, wieder: „Tragica actio res gestas unico solis circuitu, uel paulo longiore exprimere debet.“

2) Diese Begründung ist, wie folgt, bei Stieff, a. a. O., p. 10, abgedruckt: „Cum igitur Tragoedia atque Comoedia prope ueritatem, quoad fieri potest, accedere conentur, si res gestas mensis unius spatio, duabus, tribusue ad summum horis, quanto nimirum tempore Tragoedia uel Comoedia agitur, factas audiremus, res prorsus incredibilis efficeretur.“

3) Der Titel der Schrift lautet: „Petri Victorii Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum. Florentiae, 1560.“ (Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 53, Anm. 8.) Die hier in Frage kommende Stelle findet sich daselbst auf Seite 52: „Adjungi autem praeterea his tertium discrimen inquit, quod est temporis longitudo, cum, ut affirmant, tragoedia studeat quantum potest cursum suum conficere intra unum solis circuitum, aut si aliquando spatium illud temporis diurnum excedat, parvo intervallo ipsum superet ... quod tamen discrimen docet fuisse posteriorum temporum, quum jam absolutior esset tragoedia: primo enim quum adhuc illa rudis et imperfecta foret, nullum discrimen inter ipsas (sc. epopeiam et tragoediam) hac parte erat: eadem enim ratione in tragoediis hoc faciebant ut in epicis argumentis: id est non claudebant tragoedias spatiis ullis temporis, sed libras et solutas ipsas relinquebant: quod tamen merito postea improbatum et correctum est.“

Werke des Italieners Pigna hervor[1]). Dieser lehrt sowohl Einfachheit und Einheit der Handlung, als auch Einheit der Zeit. Nur „beschränkt viele" Nebenhandlungen sollen in eine Haupthandlung zusammenlaufen, alles soll sich in einem bis anderthalb Tagen höchstens abspielen[2]).

Einen Sonderstandpunkt nimmt Julius Scaliger[3]) in der Geschichte der Kunsttheorie ein. Er verehrte Aristoteles als Meister, war aber zugleich ein glühender Bewunderer Senecas, wohl weil „der römische Tragiker vorzugsweise ihm ästhetisch verständlich, und in Betreff des Verständnisses der griechischen sozusagen massgebend" war[4]). Er stellte in seiner „Dichtkunst"[5]) Seneca sogar über Euripides und erachtete ihn als jedem Griechen an Grösse ebenbürtig. Nach Senecas Muster legte er besonderes Gewicht auf die „Diction", weniger auf die „Erfindung[6])." Nur gelegentlich spricht er über

---

[1]) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 11.

[2]) Otto (Vorrede zu Silvanire) sagt hierzu: „Es ist sehr lehrreich, hier von einem Italiener, und schon in so früher Zeit, eine Form des Dramas als die wahre hingestellt zu sehen, die der französischen pseudoklassischen recht ähnlich ist."

[3]) Scaliger stammte aus Padua und lebte zu Agen in der Gascogne (der Hauptstadt des Departements Lot-et-Garonne). „Il méritoit d'être naturalisé Gascon celui qui se vantait d'avoir plus d'ordre qu' Aristote, le contredisait d'un ton rogue, et le traitait d'égal à égal: „Ita censuit Aristoteles, neque vero aliter sentimus nos." Et cependant, oubliant son rôle charlatanesque, — un peu tard il est vrai, à la fin de son livre, — il avoue qu'il n'est, comme tous ses contemporains, qu'un disciple d'Aristote. „C'est lui," dit-il, „qui est notre maître, notre général et notre dictateur": Aristoteles imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus." (Vgl. Arnaud, a. a. O., p. 125—126.)

[4]) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 150.

[5]) Poetices libri septem ad Sylvium filium apud Antonium Vincentium (Lyon), 1561." lautet der vollständige Titel seines hinterlassenen Werkes, welches zum Teil nur eine Sammlung unzusammenhängender Notizen ist. (Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 10.)

[6]) „Seneca, quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo: cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt: at majestas carminis, sonus, spiritus ipsius."

(Poetik, lib. VI, c. 6.)

die Einheit der Zeit. Sein Hauptsatz ist dieser: „Der Stoff (des Schauspiels) selbst ist so abzuwickeln und anzuordnen, dass er so weit als möglich der Wirklichkeit nahe komme“[1]). Er hält nämlich dafür, dass „das Schauspiel eine Nachahmung des wirklichen Lebens“ sei. Seine Ansicht über die Dauer der Handlung im Drama unterscheidet sich wesentlich von allen bisher erwähnten: eine sechs- bis achtstündliche Dauer erscheint ihm als selbstverständlich, da die Dauer der dramatischen Handlung mit der Dauer der Bühnendarstellung ungefähr übereinstimmen müsse, um der Wirklichkeit zu entsprechen[2]). Bemerkenswert ist hierbei, dass Scaliger die vermeintliche aristotelische Regel der Zeiteinheit nirgends wiederholt, sondern lediglich, um der Wirklichkeit möglichst nahe zu kommen, die Dauer der dramatischen Handlung eingeschränkt wissen will. Wenn daher von einigen behauptet worden ist, dass Scaligers Poetik dazu beigetragen habe, die Theorie der aristotelischen Einheiten zu verbreiten, so ist diese Ansicht entschieden als irrig zurückzuweisen, was auch schon Breitinger[3]) gethan hat.

Eins aber steht fest: Scaliger lehrte ebenso wie die schon erwähnten Italiener die Einheit der Zeit, und bei dem Ansehen, dessen der berühmte Philologe damals genoss[4]), dürfte Trissino im Supplement zu seiner Poetik in der That Recht behalten, wenn er behauptete, dass nur noch „unwissende Dichter“ gegen die Zeiteinheit sündigten.

Aristoteles hatte in der antiken Tragödie das Streben nach Zeiteinheit lediglich als Thatsache hingestellt, die Italiener hatten daraus ein Gesetz gemacht.

---

1) Poet. lib. III, c. 97: „Res autem ipsae ita deducendae disponendaeque sunt, ut quam proxime accedant ad veritatem.“

2) „Quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur, ...“ (ibid.)

3) Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 11 und auch Stieff, a. a O., p. 11.

4) „Diejenige Poetik, welche damals das grösste Ansehen neben den alten, insonderheit der des Horaz genoss — Aristoteles' Werk selbst scheint damals weniger studiert worden zu sein —, war die Poetice des berühmten Philologen Julius Caesar Scaliger.“ (Ebert, a. a O., p. 150.)

Von einer Einheit des Orts spricht Aristoteles gar nicht; die Anhänger des griechischen Denkers leiteten durch Analogie die letztere aus der ersteren ab[1]). Die erste Spur der Einheit des Orts findet sich bei Castelvetro[2]), wo sie zugleich klar und deutlich in die Form einer Regel gekleidet ist. Wenn er von der Handlung der Tragödie verlangt, dass sie sich „in picciolo spatio di luogo, et in picciolo spatio di tempo“ abspiele, so soll das etwa bedeuten: „an dem Orte und innerhalb der Zeit, wo und wann die Darsteller des Stückes thätig sind, nicht anderswo, noch zu keiner andern Zeit. Denn, wie der beschränkte Ort die Bühne sei, so sei die beschränkte Zeit diejenige Frist, in der die Zuschauer mit Bequemlichkeit der Aufführung beiwohnen könnten[3]).“ Die Einheit des Orts tritt also hier neben der Zeiteinheit[4]) auf; beide haben für Castelvetro, wofern wir nur den Parallelismus des Ausdrucks beachten wollen, die gleiche Berechtigung.

Jedenfalls gelangte auch die Einheit des Orts noch im XVI. Jahrhundert zu allgemeiner Anerkennung. Sonst hätte wohl Quadrio[5]), als er von der Einheit des Orts im XVI. Jahrhundert sprach, nicht die „Arrenopia“ des Giraldi und die „Progne“ des Domenichi, beide aus der ersten Hälfte des XVI.[6]), oder die „Giocasta“ des Baruffaldi aus dem XVII. Jahrhundert[6]) verwerfen können, weil in denselben die Scene wechselt, mithin die Einheit des Ortes nicht beobachtet ist.

---

1) Vgl. Arnaud, a. a. O., p. 124.

2) in „La Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta per L. Castelvetro, Vienna d'Austria, 1570.“

3) Vgl. Otto, Vorrede zu Silvanire, 21.

4) Es sei hier übrigens noch bemerkt, dass Castelvetro als Zeiteinheit den künstlichen Tag von 12 Stunden annimmt, wie auch fünf Jahre später Piccolomini (Annotationi di M. A. Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotile. Vinegia, 1575) die Dauer der Tragödie „ad vn solo viaggio del sole sopra 'l nostro hemisperio“ beschränkt

5) Quadrio, Della Storia et della Ragione d'ogni poesia, Milano, 1743. t. III, p. 18. „Per queste ragioni non possiamo approvare nè l'Arrenopia del Giraldi, nè la Progne del Domenichi, nè la Giocasta del Baruffaldi, nè altre del Martelli, e di altri, che furono da loro autori composte di scena mutabile.“

6) Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 58. Anm. 1.

Übrigens darf man wohl annehmen, dass Dichter klassischer italienischer Tragödien, wie Rucellaï, Giraldi, Muzio, und andere mehr, ihren Standpunkt den Einheiten gegenüber in Vorreden, Noten oder in anderer Weise kund gegeben haben werden. In den litterarhistorischen Werken eines Quadrio, Tiraboschi, Bouterweck, Sismondi, Klein wird dessen jedoch mit keinem Worte Erwähnung gethan. Die Annahme scheint daher einige Berechtigung zu haben, dass, wenn derartige Äusserungen überhaupt vorhanden waren, dieselben weder historischen noch ästhetischen Wert gehabt haben dürften. Vielmehr können wir mit Breitinger[1]) die Äusserung Sainte-Beuves über Jodelle und seine Zeitgenossen[2]) auch auf die italienischen Tragödiendichter des XVI. Jahrhunderts anwenden: „Les unités de temps et de lieu observées moins en vue de l'art que par un effet de l'imitation."

Im Gefolge der mit dem Humanismus verbundenen Renaissance war die Theorie der sogenannten drei aristotelischen Einheiten in Italien aufgestellt worden und zur Anerkennung gelangt. Mit dem Vordringen der Renaissancebewegung über die Alpen gelangte diese Theorie nach Frankreich, um hier schliesslich lange Zeit hindurch in der Technik des Dramas eine der wichtigsten Rollen zu übernehmen. Indessen haben nicht die Italiener allein die Entwickelung der Theorie des Dramas in Frankreich beeinflusst; eine nicht unbedeutende Rolle haben auch die Spanier mit ihren Anschauungen vom Drama in dem Werdegang der Theorie des französischen Dramas gespielt. Wir können dieselben daher füglich nicht unbeachtet lassen.

Während in Italien ähnlich wie in dem von ihm beeinflussten Frankreich mit dem Beginn humanistischer Bildung ein gelehrtes klassisches Renaissancedrama dem mittelalter-

---

1) Vgl. Breitinger, p. 15.

2) Vgl. Sainte-Beuve, a. a. O., p. 207. Derselbe charakterisiert hier die Tragödie Jodelles und seiner Zeitgenossen und vergleicht diese schon vor Breitinger mit den Italienern: „Avec moins d'inhabileté et une langue mieux faite, ils seraient exactement comparables aux Trissino, aux Rucellaï, aux Martelli, aux Dolce et aux autres fondateurs de la tragédie italienne."

lichen Schauspiel den Rang streitig machte, hatte sich in Spanien schon ein nationales romantisches Drama zu entwickeln begonnen, als unter dem Einflusse der Renaissancebewegung Francisco de Villalobos im Jahre 1515[1]) seine Übersetzung des Amphitryon in fliessender Prosa — die erste derartige Übersetzung in Spanien[2]) — veröffentlichte. Die Verfechter der sogenannten aristotelischen Regeln hatten daher in Spanien einen schwierigen Stand, den sie denn auch auf die Dauer den Verfechtern des Romanticismus gegenüber nicht zu behaupten vermochten.

Die erste[3]) spanische „Poetik nach antiken Grundsätzen“[4]) ist vom Doctor Lopez Pinciano[5]) verfasst worden und 1596 zu Madrid im Druck erschienen. Pinciano ist ein Verehrer des Aristoteles. Neben diesem erkennt er noch Horaz, der ihm jedoch zu kurz, dunkel und wenig systematisch erscheint, Vida[6]) und besonders Scaliger an. Den letzteren hält er für sehr geeignet, sich bei ihm zu unterrichten, tadelt jedoch an seiner Poetik, dass dieselbe zu wenig Gewicht auf die

---

[1]) Vgl. Ticknor, History of Spanish Literature II, 80.

[2]) Schon vordem hatte Juan Boscan eine später verloren gegangene metrische Übersetzung einer Tragödie des Euripides veröffentlicht, so dass die Übersetzung des Villalobos nur die erste der erhaltenen ist. (Vgl. v. Schack, a. a. O., I. p. 207.)

[3]) La Cueba's „Ejemplar poetico“ ist vielleicht älteren Datums. Der Verfasser spricht jedoch nur in wenigen Versen über die Tragödie; über die Einheiten äussert er sich nicht. (Vgl. Breitinger a. a. O., p. 20.)

[4]) Vgl. v. Schack, a. a O., I. p. 299, woselbst auch in Anm. 86 der Titel vollständig gegeben ist: „Philosophia antigua poetica del Doctor Alonso Lopez Pinciano, médico Cesáreo. Madrid, 1596.“

[5]) el Pinciano, d. h. aus Pintia, heut Valladolid. (Vgl. Breitinger, a. a. O., p. 18.)

[6]) Über Hieronymo Vida, dessen Poetik 1527 in lateinischer Sprache in 3 Gesängen erschien, urteilt Scaliger, dass er für schon fertige Dichter schreibe (vgl. Breitinger, a. a. O., p. 20). Breitinger bemerkt über die Poetik Vidas in Remarque 14: „La Poétique de Vida est un poème latin en trois chants qui, en effet, ne se meut que dans les généralités et qui est, de plus, fort ennuyeux à lire.“

Fabel des Dramas lege[1]). Auch die Frage der Zeiteinheit hat er behandelt. Ähnlich wie Scaliger ist er der Meinung, dass die Wahrscheinlichkeit vor allem in der Dichtkunst gewahrt bleiben müsse. Im Gegensatz zu Scaliger scheint ihm jedoch allzugrosse Einengung der Handlung in seiner Zeit nicht mehr angebracht zu sein, er bewilligt daher trotz aller Achtung vor Aristoteles 5 Tage für die Tragödie und 3 Tage für die Komödie. Indessen kann nach seiner Ansicht eine kürzere Dauer den Wert eines Stückes nur erhöhen[2]).

Die Bestrebungen des Pinciano und seiner Anhänger sollten jedoch in Spanien nicht ebenso wie die der Klassicisten in Italien zu allgemeinerer Anerkennung gelangen. Lope de Vega vereitelte durch den durchschlagenden Erfolg seiner romantischen Stücke den Sieg der klassischen Schule in Spanien. Gegen die Angriffe seiner Gegner verteidigte er sich in einem 1609 erschienenen Lehrgedicht[3]). Er wollte sich gegen den Vorwurf, die „Regeln" übertreten zu haben, verwahren. Er gesteht ein, dass Aristoteles tausendmal Recht habe, die Romantiker Unrecht, aber das Publikum ziehe die regellosen Stücke den klassischen vor. Da das Publikum den Dichter bezahle, müsse der Dichter dem Geschmacke desselben sich fügen. „Es ist wahr", sagte er, „ich habe in einigen meiner Stücke die Kunst beobachtet, die Wenige kennen; aber sobald ich wieder jene Ungethüme mit ihren Zaubereien und

---

[1]) Vgl. die betreffende Stelle bei Pinciano: „y yo digo del Scaligero que fué un doctisimo varon y, para instituir un poeta, muy bueno y sobre todos aventajado, mas que en la materia del anima poetica, que es la fabula, estuvo muy falto" (abgedruckt bei Breitinger, a. a. O., p. 59. Anm. 15.)

[2]) Breitinger citiert p. 21 die betreffende Stelle in französischer Übersetzung, wie folgt: „et voilà pourquoi je suis de l'avis de ceux qui donnent cinq jours à la tragédie et trois à la comédie, convenant toutefois qu'une moindre durée donnera plus de valeur à la représentation, la vraisemblance étant l'essentiel dans les imitations de la poésie."

[3]) „Rimas con el nuevo arte de hacer comedias." Über das Erscheinungsjahr dieses Gedichtes vgl. v. Schack, a. a. O., II. p. 184, Anm. 116.

Erscheinungen sehe, zu denen der Pöbel und die Weiber herbeiströmen, so kehre ich zu meiner barbarischen Gewohnheit zurück. Wenn ich daher eine Comödie schreiben will, verschliesse ich die Regeln mit sechs Schlüsseln, werfe Terenz und Plautus aus meinem Studirzimmer, damit sie kein Geschrei erheben (denn die Wahrheit pflegt selbst in stummen Büchern laut zu reden), und schreibe so wie diejenigen das Vorbild gaben, denen es um den Beifall des Volkes zu thun war: denn da das Volk die Stücke bezahlt, so ist es billig, ihm albernes Zeug zu bieten, um ihm zu gefallen"[1]. Man muss also zugeben, dass Lope de Vega die sogenannten aristotelischen Regeln kannte. Über die Einheit der Handlung spricht er sich auch ganz im Sinne des Aristoteles aus[2]. Er sucht auch die Dichter zur möglichsten Einschränkung der Dauer der Handlung zu veranlassen, ohne jedoch daraus eine unbedingte dramaturgische Forderung zu machen, geschweige denn zu lehren, „dass sie auf den Zeitraum eines Tages zu beschränken sei"[3]. Vielmehr empfiehlt er, das Stück in drei Akte zu teilen, „wobei man sich zu bemühen habe, dass jeder den Zeitraum eines Tages nicht überschreite." Lope de Vega weicht also im Punkte[4] der Zeiteinheit weit von den Auffassungen der Klassicisten ab. Er stellt sich, um in seiner Zeit Erfolge zu erringen, auf den Boden des nationalen Romanticismus."

Anders Cervantes, der im Jahre 1610 öffentlich den Klassischen Standpunkt in der Theorie vertrat, wohl infolge seiner „Missstimmung über die glänzenden Erfolge seiner jüngeren Zeitgenossen und die dadurch herbeigeführte Ver-

---

[1] Vgl. v. Schack, II, p. 217—218. Vgl. hierzu auch Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 69.

[2] Vgl. v. Schack, II, p. 221: „Man gebe wohl Acht, dass der Gegenstand nur eine Handlung habe. Die Fabel darf nicht episodisch und nicht durch andere Dinge, die mit dem Hauptplan in keiner Verbindung stehen, unterbrochen sein; man darf ihr kein Glied nehmen können, ohne dadurch den Zusammenhang des Ganzen zu stören."

[3] vgl. die Fortsetzung der in der 1. Anmerkung citierten Stelle.

[4] vgl. v. Schack, II, p. 222.

nachlässigung seiner eigenen dramatischen Leistungen“[1]). Im 48. Kapitel des Don Quijote tritt er mit einer Schroffheit gegen die herrschende Richtung des öffentlichen Geschmacks auf, dass man glauben könnte, er habe das nationale Schauspiel Spaniens in seinen Grundbedingungen angreifen wollen, „aus der weiteren Ausführung aber wird klar, dass nur von einzelnen Uebelständen die Rede ist, die sich wirklich in Menge in dasselbe eingeschlichen hatten“[2]). Sein Tadel trifft vor allem den allzu häufigen Wechsel von Zeit und Ort: „Kann eine grössere Abenteuerlichkeit bei Behandlung einer Fabel gedacht werden, als wenn im ersten Auftritt des ersten Aktes ein Kind in den Windeln erscheint, welches im zweiten als bärtiger Mann auftritt, oder wenn der erste Aufzug eines Schauspiels in Europa beginnt, der zweite in Asien fortspielt und der dritte in Africa endigt?“[3]) Man könnte glauben, dass Cervantes hier auf die Einheit des Ortes anspiele; indessen Breitinger bemerkt ausdrücklich, dass vor 1624 von der Einheit des Ortes nicht die Rede gewesen sei, obwohl man dieselbe hier sehr wohl zwischen den Zeilen herauslesen könne.

Sechs Jahre nach dem Angriff des Cervantes auf das romantische Nationaldrama der Spanier mit seinen Unregelmässigkeiten erschienen die „Tablas poeticas“ des Cascales, die zweite spanische Poetik[4]). Cascales empfiehlt als das

---

[1]) Vgl. v. Schack, I, p. 344 und Breitinger, p. 23.

[2]) Vgl. v. Schack, I, p. 345.

[3]) Vgl. v. Schack, I, p. 345—346. Stieff, a. a. O., p. 21. Anm. 1, bemerkt hierzu: „Die Annahme, Cervantes bekämpfe hier die Einheit des Ortes, ist irrig; er spricht nur von der Einheit der Zeit. Nach Breitinger hat vor 1624 niemand in Spanien daran gedacht, zu den zwei Einheiten der Handlung und der Zeit eine dritte hinzuzufügen. Man beschränkte sich lange darauf, jurare in verba magistri (des Aristoteles). Dieser spricht aber nicht von der sogenannten Einheit des Ortes.“

[4]) Band II, p. 183 zählt Cascales seine Vorgänger und Quellen auf; lauter Italiener, zumeist Kommentatoren des Aristoteles, von den Spaniern nennt er nur den Pinciano („y no olvideis á nuestro Pinciano.“) Die Frage, welche Breitinger p. 26, aufwirft, dürfte volle Berechtigung haben: „Se serait-il borné à citer ce seul Espagnol parmi tant d'étrangers, s'il y avait eu d'autres travaux nationaux à nommer?“

Sicherste, den Alten und dem Aristoteles zu folgen, indessen bewilligt er, wohl aus Rücksicht auf die Theaterpraxis, im Notfalle bis zu 9 Tagen für die Dauer der Handlung[1]). Der Einheit des Ortes thut Cascales mit keinem Worte Erwähnung.

Auch Figueroa spricht nicht von der Einheit des Ortes in „El passajero" (Barcelona, 1618), einem Buche, das in scharfer Weise gegen das romantische Schauspiel gerichtet ist. Über die Zeiteinheit äussert er sich mit lakonischer Kürze: „Der Gegenstand jeder beliebigen Komödie sollte ein Ereignis von vierundzwanzig Stunden oder höchstens 3 Tagen sein" [2]).

Alle diese Angriffe nahmen die Romantiker ruhig hin, ohne darauf zu antworten, bis im Jahre 1624 die „Cigarrales de Toledo" des Tirso de Molina erschienen. Molina lässt in diesem Dialog die Einheit der Zeit auf das entschiedenste bekämpfen; er stellt sich ganz auf die Seite der Romantiker. Es wird im Gespräch behauptet, die Einheit der Zeit sei „überkommenes Gesetz, ebenso wie die Einheit des Ortes." Hiergegen zieht nun der Vertreter des Romanticismus zu Felde und weist nach, dass die Regel der vierundzwanzig Stunden Unmögliches fordere. Auf alle Gründe, welche hier zu Gunsten des nationalen Dramas angeführt werden, einzugehen, würde uns zu weit führen; bemerkenswert ist jedoch die Thatsache, dass Molina als erster in Spanien die Einheit des Ortes erwähnt. Interessant ist immerhin der Umstand, dass bei Molina sich viele Gedanken finden, denen man bei Corneille wieder begegnet[3]), und schliesslich der Erwähnung wert ist die Bemerkung von Schacks, „dass in den Cigarrales von

---

[1]) Seine wunderbare Begründung hat Breitinger, p. 25, wiedergegeben: „Selon certaines autorités de la poétique on peut tirer d'une seule épopée une vingtaine de tragédies. Or, l'épopée pouvant embrasser par la durée de son action l'espace d'une année, au prorata de la vingtaine, il resulterait neuf jours de durée pour chacune des vingt actions tragiques." (!)

[2]) Vgl. Figueroa, El passajero, en Barcelona 1618, p. 74: „Suceso de veinte y quatro horas, o quando mucho de tres dias, havia de ser el argumento de qualquier comedia."

[3]) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 21, Anm. 3.

Toledo in Madrid derselbe Streit über die drei Einheiten ausgefochten wurde, der zwölf Jahre später nach der Veröffentlichung des Cid in der Hauptstadt Frankreichs sich über jene Gesetze entspann."

Auf das mittelalterliche Theater Frankreichs, „welches sich ohne die Hilfe und ohne den Zwang einengender Regeln frei entwickelt hatte[1]," folgte gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts ein Theater, welches auf Regelmässigkeit Anspruch erhob. Die Dichter der Plejade waren gemäss Du Bellays Mahnung bei den Alten in die Schule gegangen. Allerdings liessen sie sich bei der Begründung einer neuen Dramatik, wohl nach dem Muster der Italiener, mehr durch das „deklamatorische Buchdrama" Senecas, als durch das „Bühnendrama" der Griechen leiten[2]. Indessen fehlte es auch hier schon in den ersten Zeiten nicht an Anweisungen zur Beobachtung der sogenannten aristotelischen Einheitsregeln.

Gleich in der ersten Scene der ersten Tragödie Jodelles, der „Cléopâtre captive" (1552), wird auf die Zeiteinheit hingedeutet[3]; die Dauer des Stückes wird, wie Aristoteles dies lehrt, auf einen Sonnenumlauf beschränkt. In den Vorreden und Poetiken jener Zeit wird die „Regel von den 24 Stunden", die „Règle des règles", wie Corneille sich später ausdrückte, bald noch deutlicher ausgesprochen. Grévin hat dieselbe wohl im Auge, wenn er die Dauer von 2—3 Monaten in den „Jeux de l'Université" tadelt[4]. Ronsard spricht sich in seiner Poetik als erster unter den Franzosen über die Einschränkung der Zeit im Drama im Sinne des Aristoteles und der Italiener aus, indem er 24 Stunden für die Dauer der tragischen Handlung vorschreibt[5]. Rivaudeau bezeichnet es in der Vorrede

---

[1]) Vgl. Arnaud, a. a. O., p. 116.

[2]) Vgl. Morf, a. a. O., I. p. 199.

[3]) „Auant que ce Soleil qui vient ores de naistre,
Ayant tracé son iour, chez sa tante se plonge,
Cleopatre mourra."

Vgl. Jodelle, Cléopâtre captive, I, 1. éd. Marty-Laveaux, Paris, 1888.

[4]) Vgl. Grévin, Brief Discours sur le théâtre (1562).

[5]) Vgl. Ronsard, Art poétique (1564) und desselben 1. Vorrede zur „Franciade" (1572), woselbst er berichtet, wie die ausgezeichnet-

zum „Aman" sogar als den „Gipfel der Kunst . . ., Handlungs- und Aufführungsdauer zusammenfallen zu lassen"[1]). Auch der Ortseinheit wird schon 1572 in Frankreich Erwähnung gethan: Jean de La Taille lehrt: „il faut toujours représenter l'histoire ou le jeu dans un même jour, en un même temps et en un même lieu."[2]). Man beachte auch hier, wie schon weiter oben bei dem Italiener Castelvetro, welcher zwei Jahre früher die Ortseinheit lehrte, den Parallelismus des Ausdrucks! Um die strenge Beobachtung der Einheit der Handlung zu sichern, empfiehlt La Taille als Recept, „die Krise nicht gleich in den Anfang des Stückes, sondern erst gegen die Mitte oder an das Ende desselben zu verlegen, was eines der Hauptgeheimnisse der Kunst sei"[3]).

Vauquelin de la Fresnaye veröffentlichte 1605 seine Poetik, gewissermassen eine Zusammenstellung der Lehren der Ronsardschen Schule in Versen. Sainte-Beuve[4]) nennt dieselbe geradezu „le code officiel" der Plejade. Er giebt darin die von den Dichtern schon angenommenen Regeln wieder. Die Ortseinheit erwähnt er jedoch nicht neben der Zeiteinheit[5]). Wir können daraus schliessen, dass dieselbe von den Freunden

---

sten Meister verfahren: „La Tragedie et la Comedie ... sont bornees et limitees de peu d'espace, c'est à dire d'vn iour entier. Les plus excelens maistres de ce mestier les commencent d'vne minuict à l'autre, et non du poinct du iour au Soleil couchant, pour auoir plus d'estendue et de longueur de temps." (Vgl. P. de Ronsard, Les qvatre premiers livres de la Franciade etc. tome III. A Paris. 1630)

1) Vgl. Morf, a. a. O., p. 206—207.

2) Vgl. Jean de La Taille, De l'art de la tragédie, als Vorrede zu „Saul le Furieux", 1572 gedruckt.

3) Vgl. ebendaselbst: „Ne pas commencer à déduire par le commencement, mais vers le milieu ou la fin, ce qui est un des principaux secrets de l'art."

4) Die Zeiteinheit giebt er mit folgenden Worten wieder:

„Le théâtre jamais ne doit être rempli
D'un argument plus long que d'un jour accompli",

eine Fassung, die wohl Boileau vorgeschwebt haben dürfte, als er die Lehre von den 3 Einheiten in die bekannten, auf Seite 1 des Textes citierten Verse kleidete.

5) Sainte-Beuve, a. a. O., p. 114, Anm. 1.

Vauquelins und der Ronsardschen Richtung noch nicht allgemein anerkannt worden war. Es wäre also ein Irrtum, wenn man annehmen wollte, dass die Einheiten schon in jener Zeit die Geltung dramatischer Gesetze gehabt hätten. Vielmehr war die Zahl der gläubigen Anhänger der aristotelischen Principien —, die übrigens ausschliesslich für die Gelehrten und die humanistisch Gebildeten schrieben[1]), — am Ausgang des XVI. Jahrhunderts nur eine kleine. Die grosse Zahl der Ungläubigen, welche für das Volk und für die öffentliche Bühne schrieben, wollte von den dramatischen Kunsttheorien nichts wissen, da das Theaterpublikum für die Einfachheit, welche die Plejade und ihre Anhänger anstrebte, kein Verständnis besass. Zum Teil lehnten sich selbst Dichter, welche die Alten und die Italiener studiert hatten, gegen die „Regeln" auf.

Beaubreuil bezeichnet in der Vorrede zu seinem „Régulus", den er 1582 veröffentlichte, diejenigen als „übertrieben gewissenhaft", welche an der Einheit der Zeit im Trauerspiel streng festhalten[2]). Delaudun d'Aigaliers sucht in seiner ihm von Scaliger eingegebenen Poetik die Regel der Zeiteinheit als unzweckmässig zu widerlegen. Fünf Gründe[3]) führte er gegen dieselbe an: erstens zugegeben, die Zeiteinheit wäre ein von den Alten überkommenes Gesetz, so wäre sie für den modernen Dichter nicht bindend, da seine Kunst sich in so vielen Punkten von der der Alten unterscheide; zweitens würde sie die dramatische Handlung in einen zu engen Raum einschliessen, in dem dieselbe sich nicht entwickeln könnte; drittens wäre sie in Senecas bester Tragödie nicht beobachtet worden; viertens wäre sie unvereinbar mit dem Begriff der Tragödie, welche die Erzählung des Lebens der Helden sei; fünftens wären die Tragödien, in welchen sie beobachtet wäre, darum nicht besser als andere.

---

[1]) Das gelehrte Drama wurde auf der öffentlichen Bühne überhaupt nicht aufgeführt.

[2]) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 18.

[3]) Das hier in Frage kommende 9. Kapitel des 5. Buches ist abgedruckt bei Arnaud, a. a O., Appendice III, p. 334.

Solche und ähnliche Gründe konnten wohl der allgemeineren Anerkennung der „Regeln" entgegenarbeiten. Noch mehr geeignet aber, die Einheiten wieder in den Hintergrund zu drängen, war der Umstand, dass die Tragikomödie nach dem Erfolge, welchen sie mit Garniers „Bradamante" (1582) errang, sich mehr und mehr Freunde erwarb. Die romantische Tragikomödie, „ein ernstes Schauspiel freieren Stils"[1]), war ganz dazu angethan, sich von den lästigen „Regeln" frei zu machen[2]). Die Tragikomödie aus „einem Kompromiss zwischen Mysterium oder Moralité und Tragödie"[3]) hervorgegangen, wurde als eine Art des Trauerspiels betrachtet und enthielt auch einige Elemente des letzteren. „Jedenfalls war sie die Trägerin des Moments des Fortschritts für die Tragödie selbst[4]). Sie war jedoch damals noch zu „keinerlei formellem Abschluss" gelangt, und gerade deshalb war in der Tragikomödie der Eigenart des Dichters ein grösserer Spielranm gelassen. Es blieb sogar noch abzuwarten, ob in ihrer weiteren Entwickelung nicht ein Ausgleich zwischen der zu Garniers Zeit in den gelehrten Kreisen eingebürgerten klassischen Renaissancetragödie und diesem „romantisch pathetischen" Lustspiele sich anbahnen und ein nationales romantisches Drama der Franzosen aus diesem Ausgleich hervorgehen würde.

Als nun auch noch die gelehrte Schule in Leuten wie Behourt, Billard, Monchrestien Nachahmer fand, die mit ihren kläglichen Erzeugnissen das gelehrte Drama geradezu in Verruf brachten, als „Dichterlinge und Liebhaber ohne Talent sich im Drama versuchten", war es um die Herrschaft der Regeln vollends geschehen. So begann gegen Ende des XVI. Jahrhunderts eine Zeit völliger Regellosigkeit auf dem

---

1) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 177.

2) Vgl. auch Fournet, la Littérature indépendente, p. 18. Er nennt daselbst die Tragikomödie ein „asile légal ouvert à ceux que gênaient les lois naissantes, une sorte de compromis politique avec les actes d'indiscipline qu'on ne pouvait empêcher, et auxquels on voulait du moins enlever prudemment les apparences de la révolte."

3) Vgl. Morf, a. a. O., p. 227.

4) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 177.

französischen Theater, indem man die „Regeln" verachtete und die verschiedenen dramatischen Dichtungsarten mit einander zu vermischen anfing.

Dies war die Lage der Dinge, als Hardy in einem Briefe an Payen den Grundsatz aussprach: „tout ce qu'approuve l'vsage et ce qui plait au public deuient plus que legitime." Von Regeln wollte er nichts wissen; die Bühnenpraxis und der Geschmack seines Publikums dienten ihm allein als Richtschnur. Er ähnelte darin dem Spanier Lope de Vega. Beide schrieben, um sich die Gunst des Theaterpublicums zu erhalten. Sie berücksichtigten daher die Neigungen desselben und kümmerten sich nicht um die klassischen Regeln, und sie hatten Erfolg. Wie in Spanien das romantische Drama Lopes de Vega die Gunst des Publikums auf seiner Seite hatte, so beherrschten Hardys Stücke, besonders seine Tragikomödien, lange Zeit die französische Bühne. Bei einer solchen Ähnlichkeit in Praxis und Erfolg könnte man geneigt sein anzunehmen, dass Hardy nach spanischen Mustern gearbeitet habe. Sainte-Beuve, Fournel und auch Lotheissen sind dieser Meinung gewesen. Lombard teilt jedoch demgegenüber mit[1]): „Hardy n'imite pas les Espagnols. Je n'ai rien trouvé dans ses pièces qui pût me faire croire qu'il connût leur théâtre", und Morf hat dies neuerdings bestätigt, indem er sagt: „Kenntnis des spanischen Theaters beweist Hardy nicht"[2]). Jedenfalls soviel steht fest: Regelmässigkeit im Drama blieb während der zwanzigjährigen Herrschaft der Hardyschen Stücke der französischen Bühne fern, wie der spanischen, solange daselbst die Stücke Lopes de Vega vorherrschten.

Durch den Bühnenerfolg der „Arténice" Racans, bekannter unter dem Titel „Les Bergeries", wurde Hardys Herrschaft zuerst ernstlich erschüttert und zugleich auch Garniers Namen sammt den Regeln der völligen Vergessenheit überliefert[3]). Die „Arténice" war ebenso wie das schon vordem aufgeführte Trauerspiel „Pyram et Thisbé" von Théo-

---

[1]) Lombard, Étude sur A. Hardy, in Zeitschr. f. nfrz. Spr. I, 176.
[2]) Vgl. Morf, a. a. O., p. 226.
[3]) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 205.

phile Viau ganz im Sinne der modernen Romantik geschrieben, wie sie in den nach spanischen Mustern verfassten Pastoraldichtungen zu Tage trat. Von einer Beobachtung der Einheiten war in den Pastoralen jedoch nicht die Rede. Überhaupt trug diese Art Dichtung anfangs in Frankreich nur noch zur Vermengung der verschiedenen Dichtungsarten des dramatischen Gebiets bei, indem man nun auch das pastorale Element in die Tragödie, Komödie, Tragikomödie und die andern durch Vermischung mit den älteren Gattungen entstandenen Dichtungsarten einführte. Die Regellosigkeit und das Durcheinander wurden immer grösser, so dass der Ausdruck „Anarchie des Theaters"[1]) für jene Zeit eine gewisse Berechtigung hatte.

Kritiker waren noch nicht zu fürchten, die ein Stück verdammen konnten, weil darin die „Regeln" verletzt waren. Die „Regeln" selbst waren wieder ins Dunkel der Vergessenheit hinab getaucht: völlige Unwissenheit herrschte in Sachen der Theorie der dramatischen Dichtkunst. Indessen sollten sich die Verhältnisse bald ändern.

Aus der französischen Gesellschaft heraus, wurde, wie Schlegel zuerst bemerkt hat, der Anstoss gegeben zur Schöpfung des klassischen Dramas der Franzosen. Der Graf de Carmail und der Kardinal de La Valette forderten im Jahre 1624 Mairet auf, eine Pastorale zu schreiben unter strenger Beobachtung der Regeln, welche die Italiener befolgten[2]). Dieser Aufforderung gemäss studierte Mairet die Italiener und fand, dass die von ihnen beobachteten Regeln mit denen der Griechen und Römer übereinstimmten.

Das Resultat seiner dramaturgischen Studien legte er in der Vorrede zur „Silvanire" nieder, die er nach den „Regeln" dichtete. Er fordert hier Einheit der Handlung, indem er sich auf Aristoteles stützt, und empfiehlt die Beobachtung der

---

1) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 18.

2) Vgl. Mairet, Préface de Silvanire bei Otto, a. a. O., p. 9: „de composer vne Pastorale auec toutes les rigueurs que les Italiens ont accoustumé de pratiquer." Vgl. auch Arnaud, a. a. O., p. 137, und Frères Parfait, a. a. O., IV, p. 382.

Einheiten der Zeit und des Ortes, ohne jedoch dieselbe als unumgänglich notwendig hinzustellen. „Il y plaide avec beaucoup de circonspection pour les unités de temps et de lieu et réclame en leur faveur la tolérance plutôt que l'autorité[1].“ Jedenfalls gebührt Mairet der Ruhm, wofern wir es überhaupt als ein Verdienst ansehen wollen, die Einheiten wieder auf die Tagesordnung gebracht und „seit Vanquelin de La Fresnaye zuerst wieder die Einheit der Zeit und die Einheit des Orts im Namen der Wahrscheinlichkeit, des Beispiels der Alten und der Italiener als empfehlenswertes Gesetz hingestellt“[2]) zu haben. Mairet lehrte also nicht pedantische Beobachtung der drei Einheiten, obwohl Corneille ihm vorwarf „l'effronterie de prendre la chaire“[3]).

Noch ein zweites Mal beeinflusste Mairet die Gestaltung des französischen Dramas vor Corneilles Auftreten. Diesmal hatte er den Kritiker Chapelain hinter sich, der ihm selbst das Trauerspiel „Sophonisbe“ nach den „Regeln“ einzurichten half. Chapelain war überhaupt gewissermassen die Seele der zweiten Renaissance des Dramas in Frankreich. Er wies in einer Konferenz[4]) bei dem allmächtigen Kardinal Richelieu, wo über Theaterstücke gehandelt wurde, nach, dass die drei Einheiten der Zeit, des Ortes und der Handlung — dies war die Reihenfolge! — unbedingt beobachtet werden müssten[5]). Diese Lehre Chapelains war für den Kardinal ebenso neu

---

1) Vgl. Sainte-Beuve, a. a. O., p. 248.

2) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 23.

3) Vgl. P. Corneille, avertissement au Besançonnois Mairet.

4) Vgl. L'histoire de l'Académie française par Pélisson et d'Olivet avec les notes de Livet. Paris, 1858. II, p. 130.

5) Das Datum dieser Konferenz steht nicht fest. Livet nimmt etwa 1636 an. Sollte aber der Kardinal nicht schon vor dieser Zeit von den Einheiten gehört haben, da er doch so reges Interesse an der Entwickelung des französischen Dramas zeigte? Jedenfalls stritt man sich doch schon eine Reihe von Jahren vordem um die Einheiten herum, und schon 1637 fällte die Akademie ihr Urteil. Breitinger, a. a. O., p. 76, Anm. 26, nimmt das Jahr 1629 an, allerdings setzt er dahinter ein Fragezeichen. Sicheres lässt sich bis heute über das richtige Datum dieser Konferenz noch nicht sagen. Vgl. auch Stieff, a. a. O., p. 24, Anm. 6.

wie auch für die Dichter, welche in seinen Diensten standen. Welche Gründe Chapelain in dieser Konferenz zu Gunsten der drei Einheiten angeführt hat. ist unbekannt geblieben[1]). Thatsache ist, dass der Kardinal für die „Regeln" gewonnen wurde, und so wirkte denn Chapelain „durch die Macht des Kardinals, während er selbst dessen ästhetische Autorität war"[2]).

Man würde jedoch der Persönlichkeit Chapelains zu viel Einfluss zuschreiben, wenn man behaupten wollte, dass er allein vor Corneille der Lehre von den drei Einheiten Gesetzeskraft verschafft hätte. Vielmehr war es die geistige Strömung der Zeit, die von einigen Gelehrten ausging, und deren Mittelpunkt das Hôtel de Rambouillet, später die Akademie bildete, die durch ihre Kritik die Entwickelung des französischen Dramas in die klassischen Bahnen drängte. Man wollte in diesen Kreisen von den Stücken, welche im Hôtel de Bourgogne und im Théâtre du Marais damals aufgeführt wurden, und die gegen die Einheiten verstiessen, nichts wissen. Man war bestrebt, die spanische Romantik wieder von der Bühne zu entfernen und nach dem Muster der Alten und der antikisierenden italienischen Pastoralen, in welchen trotz des romantischen Stoffes die alten Kunstgesetze beobachtet wurden, ein neues französischen Schauspiel zu begründen. „Der Streit, ob klassisches, ob romantisches Drama, war durch Hardy beinahe schon zu Gunsten des letzteren entschieden, da kommt inzwischen mit dem Beliebtwerden der italienischen Pastoralen so zu sagen ein neuer, starker klassischer Luftzug aus Italien herüber .... Damit aber, dass der Klassizismus mit seinen pseudoklassischen Regeln in der Pastorale siegte, siegte er

---

[1]) In einer Abhandlung vom 29. November 1630 handelt Chapelain über die Einheiten der Zeit und des Ortes. Er lehnt sich daselbst eng an die Lehre Scaligers an und sagt: „Je pose pour fondement que l'imitation en tous poëmes doist estre si parfaite qu'il ne paroisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite." Scaliger (III, 97) lehrte: „Res autem ipsae ita deducendae disponendaeque sunt, ut quam proxime accedant ad veritatem."

[2]) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 212.

im Prinzipe schon im gesammten Drama, in der Tragödie wie auch in der Komödie[1]).

Indessen so leicht gelangten auch jetzt noch die „Regeln" nicht zu allgemeinerer Anerkennung; ein hitziger Kampf entspann sich zwischen den „Savants"[2]) und den Dichtern über die sogenannten aristotelischen Regeln; „sie bildeten", um mit Ebert zu reden, „das Stichwort, das Für und das Wider der beiden Parteien"[3]). Äusserlich zwar drehte sich der Kampf um die Einheiten. Gleichzeitig wurde jedoch in diesem Streit eine weit tiefer gehende Frage miterledigt. Es fragte sich nämlich, wie Ebert bemerkt, „ob das französische Trauerspiel ein rhetorisch-musikalisches oder ein drastisch-pittoreskes sein sollte; die Regel der Einheiten, und zwar in der Art, wie man sie auffasste, schloss aber die eine Entwickelung in sich, die andere aus[4])." Die „Savants", die Kritiker, traten für die Einheiten ein, die Dichter standen in der Mehrzahl ihnen feindlich gegenüber. Das Publikum, ja selbst die Gesellschaft, begünstigte die letzteren entschieden[5]), während jene in dem allmächtigen Kardinal eine gewichtige Stütze fanden. „Les savants et les réguliers", so berichtet Sainte-Beuve über den Streit, faisaient à ce sujet la guerre aux déréglés et aux ignorants; Mairet tenait pour; Claveret se déclarait contre: Rotrou s'en souciait peu; Scudéry en discourait emphatiquement."

Auch an Protesten fehlte es nicht, mit denen einige unabhängigere Schriftsteller an die Öffentlichkeit traten: François Ogier bekämpfte auf das heftigste in der Vorrede zu Schelandres Tragikomödie „Tyr et Sidon" (im Jahre 1628) die Einheit der Zeit „im Namen der Wahrscheinlichkeit, der Wahrheit und der Freiheit der dramatischen Handlung[6])."

---

1) Vgl. Otto, a. a. O., p. LXIII.

2) Ebert (a. a. O., p. 209) nennt sie „Savants"; Gelehrte will er sie nicht nennen.

3) Vgl. Ebert, p. 213.

4) ibidem.

5) Corneille unterscheidet noch in der „Épître" zu „La Suivante" (vgl. M.-L., a. a. O., II, p. 119.) sehr scharf zwischen dem Publikum und dem Hof einerseits, und den „Savants" andererseits.

6) Vgl. Stieff, a. a. O., p. 29.

Auch der Freund Chapelains, an welchen dieser seine Abhandlung über die Einheitsregeln richtete, hatte gegen die Zeiteinheit geschrieben. Der Verfasser der Schrift „Le Sonhait du Cid en faveur de Scudéry" wollte ebenfalls von der Regel der Zeiteinheit nichts wissen, und Durval zog heftig gegen dieselbe zu Felde.

Lange Zeit wogte der Kampf um die Einheiten hin und her. Er wurde schliesslich vollends entschieden „durch das grosse Treffen, dass um Corneilles Cid geliefert wurde, und zwar insbesondere durch die Wirkung, die dasselbe auf Corneille selbst hatte[1]." Die sogenannten aristotelischen Regeln, die Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes erhielten durch Beschluss der Akademie Gesetzeskraft. Auch Corneille musste sich wohl oder übel zu denselben bekennen.

Schon in seinen früheren Stücken, die zwischen „Mélite" und „le Cid" erschienen, hatte Corneille den Einheiten Zugeständnisse gemacht und in der „Épître" zu „La Suivante" seine Achtung vor den Einheitsregeln bewiesen. Indessen dürfte Hunger[2]) zuviel behaupten, wenn er aus dem soeben Gesagten und aus dem Umstande, dass in „le Cid" durch die Beobachtung der Zeiteinheit die Wahrscheinlichkeit leidet, den Schluss zieht: „Corneille war also schon fast vollständig im Banne der Einheitsregeln, als die Akademie denselben durch ihr Urteil die Weihe verlieh." Vielmehr änderte Corneille auch noch nach dem Richterspruch der Akademie die Lehre des Aristoteles und seiner Ausleger bis zu einem gewissen Grade ab und gab schliesslich seinen Ansichten über die Theorie des Dramas in seinen drei „Discours" eine feste Form, die dann für lange Zeit in Frankreich massgebend wurde.

---

1) Vgl. Ebert, a. a. O., p. 214.
2) Vgl. Hunger, a. a. O., p. 86.

Zweites Kapitel.

Tabellarische Übersicht über die Dramen Pierre Corneilles in chronologischer Reihenfolge[1]:

I.

Text und Charakter des Stückes:

Mélite, comédie[2]).

Jahr, bezw. Tag der 1. Aufführung[3]):

1629.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1633.

---

[1]) Die hier gegebenen chronologischen Angaben folgen im Allgemeinen denjenigen Marty-Laveaux' in seiner Angabe der „Œuvres de P. Corneille, nouvelle édition“ Paris, 1862, t. I, p. CVIII und folgende, die ihrerseits nach gründlicher kritischer Sichtung des in der „Histoire du théâtre françois“ der Gebrüder Parfait gegebenen Materials festgesetzt worden sind.

[2]) Die Titel der einzelnen Stücke werden hier in der abgekürzten Fassung, die ihnen Corneille selbst in seiner Ausgabe von 1644 zuerst gegeben hat, angeführt. Bis dahin fand sich neben dem Namen des Stückes noch eine kurze Paraphrase, welche den Kern des Stückes angab. (Vgl. M. L., I, p. 133.) Der vollständige Titel der Originalausgabe ist am Schlusse der von Marty-Laveaux in seiner Ausgabe jedem Stücke vorausgeschickten „Notice“ abgedruckt.

[3]) Der Tag der 1. Aufführung ist nur bei sehr wenigen Stücken Corneilles und auch bei diesen wenigen zumeist nur annähernd zu bestimmen.

Umfang des Stückes:

Akt I: 364 Verse,
Akt II: 370 Verse,
Akt III: 328 Verse,
Akt IV: 373 Verse,
Akt V: 387 Verse,

Summe: 1822 Verse.

Zahl der Personen:

8 (männlich: 5, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:

„La scène est à Paris.“ (Corneille.)

Quelle:

Des Dichters eigene Erlebnisse.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Cette pièce fut mon coup d'essai, et elle n'a garde d'être dans les règles, puisque je ne savois pas alors qu'il y en eût.“ (Examen.)
„Ce cens commun, qui étoit toute ma règle, m'avoit fait trouver l'unité d'action| pour brouiller quatre amants par un seul intrique et m'avoit donné assez d'aversion de cet horrible dérèglement qui mettoit Paris, Rome et Constantinople sur le même théâtre, pour réduire le mien dans une seule ville.“ (ibid.)

„Quant à la durée de l'action, il est assez visible qu'elle passe l'unité de jour.“ (ibid.)

Motive:

Liebe und Eifersucht.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe.

„Le succès en fut surprenant: il établit une nouvelle troupe de comédiens à Paris, malgré le mérite de celle qui étoit en possession de s'y voir l'unique; il égala tout ce qui s'étoit fait de plus beau jusqu'alors et me fit connoître à la cour.“ (ibid.)

„La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n'y a point d'exemple en aucune langue, et le style naïf qui faisoit une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit.“ (ibid.)

Bemerkungen.

1. „Un voyage que je fis à Paris pour voir le succès de Mélite m'apprit qu'elle n'étoit pas dans les vingt et quatre heures:

c'étoit l'unique règle que l'on connût en ce temps-là." (Examen de Clitandre.)

2. „Cette comédie (es ist von „La Veuve" die Rede) n'est pas plus régulière que Mélite en ce qui regarde l'unité de lieu, et a le même défaut au cinquième acte, qui se passe en compliments pour venir à la conclusion d'un amour épisodique, avec cette différence toutefois que le mariage de Célidan avec Doris a plus de justesse dans celle-ci que celui d'Éraste avec Cloris dans l'autre." (Examen de la Veuve.)

II.

Titel und Charakter des Stückes:
Clitandre, tragédie[1]).

Jahr, bezw. Tag der ersten Aufführung:
1632.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1632.

Umfang des Stückes:

Akt I:	324 Verse,
Akt II:	344 Verse,
Akt III:	312 Verse,
Akt IV:	312 Verse,
Akt V:	332 Verse,
Summe:	1624 Verse.

Zahl der Personen:
16 (männlich: 14, weiblich: 2).

Zeit der Handlung:
unbestimmt.

Ort der Handlung:
„La scène est en un château du Roi proche d'une forêt." (Corneille.) Man vergleiche hierzu auch die 11 Zeilen

1) „Clitandre" wurde anfangs als „tragi-comédie", seit 1660 einfach als „tragédie" bezeichnet. (Vgl. M.-L., I, p. 258.) Überhaupt ersetzte Corneille die Bezeichnung „tragi-comédie" bei seinen Stücken durch „tragédie", während er die Bezeichnung „comédie héroïque", die er selbst erst erfunden hatte, stets beibehielt.

weiter unten citierte Stelle aus dem „Examen de Clitandre.“

Quelle:

Freie Erfindung des Dichters.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten.

„Que si j'ai renfermé cette pièce dans la règle d'un jour, ce n'est pas que je me repente de n'y avoir point mis Mélite, ou que je me sois résolu à m'y attacher dorénavant.“ (Préface.)

„Au reste, je laisse le lieu de ma scène au choix du lecteur, bien qu'il ne me coûtât ici qu'à nommer.“ (Préface.)

„Pour le lieu, il a encore plus d'étendue, ou, si vous voulez souffrir ce mot, plus de libertinage ici que dans Mélite: il comprend un château d'un roi avec une forêt voisine,...., et est bien éloigné de l'exactitude que les sévères critiques y demandent.“ (Examen).

„Je l'ai poussée (l'unité de lieu) dans le Clitandre jusques aux lieux où l'on peut aller dans les vingt et quatre heures.“ (Au lecteur de la Veuve).

Motive:

Liebe und Eifersucht.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„J'entrepris d'en faire une régulière (c'est-à-dire dans les vingt et quatre heures), pleine d'incidents, et d'un style plus élevé, mais qui ne vaudroit rien du tout: en quoi je réussis parfaitement.“ (Examen).

„Pour la constitution, elle est si désordonnée, que vous avez de la peine à deviner qui sont les premiers acteurs.“ (ibid.)

Bemerkungen:

1. In der 2. Auflage der beiden ersten Stücke hat Corneille alles Anstössige zu tilgen gesucht. Anstössiges haftete dem Lustspiele noch von den ersten Dichtern des 16. Jahrhunderts und von Hardy her an. Eine Scene wie die des „Clitandre“, wo Caliste den Rosidor aufsucht, während dieser im Bette liegt, findet sich in späteren Stücken Corneilles nicht noch einmal wieder. „Une des plus grandes obligations que l'on ait à Corneille, est d'avoir purifié le Théâtre.“ (Fontenelle, a. a. O., III, p. 76.)
2. Das Dutzen hat Corneille bei den Verliebten länger beibehalten. „Le tutoyement ne choque pas les bonnes mœurs

et il ne choque que la politesse et la vraie galanterie; il faut que la familiarité qu'on a avec ce qu'on aime, soit toujours respectueuse, mais aussi il est quelquefois permis au respect d'être un peu familier." [Frères Parfait, a. a. O., IV, p. 547 (a)].

Man dutzte sich sogar in der französischen Tragödie bis zum „Horace." In der Komödie hörte das Dutzen der Verliebten erst mit „le Menteur" auf. (ibid.)

III.

Titel und Charakter des Stückes:
La Veuve, comédie.

Jahr, bezw. Tag der ersten Aufführung:
1633.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1634.

Umfang des Stückes:

Akt I:	392 Verse,
Akt II:	386 Verse,
Akt III:	388 Verse,
Akt IV:	404 Verse,
Akt V:	412 Verse,
Summe:	1982 Verse.

Zahl der Personen:
12 (männlich: 8, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
Gegenwart vom Standpunkte des Dichters.

Ort der Handlung:
„La scène est à Paris." (Corneille).

Quelle:
Freie Erfindung des Dichters.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Pour l'ordre de la pièce, je ne l'ai mis ni dans la sévérité des règles, ni dans la liberté qui n'est que trop ordinaire sur le théâtre françois:.... J'ai donc cherché quelque milieu pour la règle du

temps, et me suis persuadé que la comédie étant disposée en cinq actes, cinq jours consécutifs n'y seroient point mal employés ..... Pour l'unité de lieu et d'action, ce sont deux règles que j'observe inviolablement; mais j'interprète la dernière à ma mode; et la première, tantôt je la resserre à la seule grandeur du théâtre, et tantôt je l'étends jusqu'à toute une ville, comme en cette pièce." (Au lecteur).

Motive:

Wahrheit und Lüge.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„Le bon accueil qu'autrefois cette Veuve a reçu de vous,..." (Dedikationsepistel.)

„Le style n'est pas plus élevé ici que dans Mélite, mais il est plus net et plus dégagé des pointes dont l'autre est semée, qui ne sont, à en bien parler, que de fausses lumières, dont le brillant marque bien quelque vivacité d'esprit, mais sans aucunes solidité de raisonnement. L'intrigue y est aussi beaucoup plus raisonnable que dans l'autre." (Examen).

Bemerkungen:

1. Über die Ausdehnung der Zeit der Handlung auf fünf Tage ist schon oben die Bemerkung Corneilles aus „Au lecteur" angegeben worden. Er bemerkt an anderer Stelle hierzu noch: „C'étoit un tempérament que je croyois lors fort raisonnable entre la rigueur des vingt et quatre heures et cette étendue libertine qui n'avoit aucunes bornes. Mais elle a ce même défant dans le particulier de la durée de chaque acte, que souvent celle de l'action y excède de beaucoup celle de la représentation..... L'excuse qu'on pourroit y donner, ... c'est qu'il n'y a point de liaisons de scènes, et par conséquent point de continuité d'action. Ainsi, on pourroit dire que ces scènes détachées qui sont placées l'une après l'autre ne s'entre-suivent pas immédiatement, et qu'il se consume un temps notable entre la fin de l'une et le commencement de l'autre; ce qui n'arrive point quand elles sont liées ensemble, cette liaison étant cause que l'une commence nécessairement au même instant que l'autre finit." (Examen.)
2. „Cette comédie peut faire connoître l'aversion naturelle que j'ai toujours eue pour les *a parte.*" (ibid.)

IV.

Titel und Charakter des Stückes:
La Galerie du Palais, comédie.

Jahr, bezw. Tag der ersten Aufführung:
1633[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1637.

Umfang des Stückes:

Akt I:	330 Verse,
Akt II:	350 Verse,
Akt III:	360 Verse,
Akt IV:	422 Verse,
Akt V:	332 Verse,
Summe:	1794 Verse.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 5, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
Gegenwart vom Standpunkte des Dichters.

Ort der Handlung:
„La scène est à Paris." (Corneille.)

Quelle:
Freie Erfindung des Dichters.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Sans cet agrément la rencontre .... d'Aronte et de Florice, (acte III, 2), la pièce auroit été très-régulière pour l'unité du lieu et la liaison des scènes, qui n'est interrompue que par là." (Examen.)

„Quant à la durée de cette pièce, elle est dans le même ordre que la précédente, c'est-à-dire dans cinq jour consécutifs." (ibid.)

---

1) „La Galerie du Palais" und „La Place Royale" setzt Marty-Laveaux in der „Notice", welche er jedem einzelnen der beiden Stücke vorausschickt, mit den Gebr. Parfait je ein Jahr später an. Nach seinen Ausführungen im Band X, p. 7, sind jedoch beide Stücke in die oben in der chronologischen Tabelle gegebenen Jahre zu versetzen, wie er selbst auch in der „Table chronologique" (Band I, p. CIX) gethan hat.

Motive:

Wahrheit und Lüge.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„Non pas que j'aye si mauvaise opinion de cette pièce, que je veuille condamner les applaudissements qu'elle a reçus, ...

(Lettre à Mme de Liancour.)

„De six comédies qui me sont échappées, si celle-ci n'est la meilleure, c'est la plus heureuse... (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Ce titre seroit tout à fait irrégulier, puisqu'il n'est fondé que sur le spectacle du premier acte, où commence l'amour de Dorimant pour Hippolyte, s'il n'étoit autorisé par l'exemple des anciens, qui étoient sans doute encore bien plus licencieux, quand ils ne donnoient à leurs tragédies que le nom des chœurs, qui n'étoient que témoins de l'action ..... J'ai donc pris ce titre de *la Galerie du Palais*, parce que la promesse de ce spectacle extraordinaire, et agréable pour sa naïveté, devoit exciter vraisemblablement la curiosité des auditeurs; et ç'a été pour leur plaire plus d'une fois, que j'ai fait paroître ce même spectacle à la fin du quatrième acte, où il est entièrement inutile, et n'est renoué avec celui du premier que par des valets qui viennent prendre dans les boutiques ce que leurs maîtres y avoient acheté, ou voir si les marchands ont reçu les nippes qu'ils attendoient. Cette espèce de renouement lui étoit nécessaire, afin qu'il eût quelque liaison qui lui fît trouver sa place, et qu'il ne fût pas tout à fait hors d'œuvre.“ (Examen.)

2. Über die Verhandlungen der Liebenden vor der Hausthür äussert sich der Dichter ebendaselbst:

   „Il est vrai que ce qu'elles y disent seroit mieux dit dans une chambre ou dans une salle, ... mais c'est un accommodement de théâtre qu'il faut souffrir pour trouver cette rigoureuse unité de lieu qu'exigent les grands réguliers..... Les anciens, sur les exemples desquels on a formé les règles, se donnoient cette liberté. Ils choisissoient pour le lieu de leurs comédies, et même de leurs tragédies, une place publique; mais je m'assure qu'à les bien examiner, il y a plus de la moitié de ce qu'ils font dire qui seroit mieux dit dans la maison qu'en cette place.“ (Examen.)

3. „Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avoit conservé

jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage" (ibid.)

Der „kupplerischen Alten" ist somit der Garaus gemacht. An ihre Stelle tritt nun die „vertraute Dienerin", deren Rolle bald in dem französischen Lustspiel besondere Bedeutung gewinnen sollte.

V.

Titel und Charakter des Stückes:
La Suivante, comédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1634.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1637.

Umfang des Stückes:

Akt I:	340 Verse,
Akt II:	340 Verse,
Akt III:	340 Verse,
Akt IV:	340 Verse,
Akt V:	340 Verse,
Summe:	1700 Verse.

Zahl der Personen:
10 (männlich: 7, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Gegenwart vom Standpunkte des Dichters.

Ort der Handlung:
„La scène est à Paris." (Corneille).

Quelle:
Freie Erfindung des Dichters.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Les règles des anciens sont assez religieusement observées en celle-ci. Il n'y a qu'une action principale à qui toutes les autres aboutissent; son lieu n'a point plus d'étendue que celle du théâtre, et le temps n'en est point plus long que celui de la représentation, si vous en exceptez l'heure du dîner, qui se passe entre le premier et le second acte." (Épître.)

Motiv:

„Kampf um eine reiche Erbin.“

(Vgl. Langenscheidt, a. a. O., p. 22).

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„Je vous présente une comédie qui n'a pas été également aimée de toutes sortes d'esprits: beaucoup, et de fort bons, n'en ont pas fait grand état, et beaucoup d'autres l'ont mise au-dessus du reste des miennes.“ (Épître).

„Je ne dirai pas grand mal de celle-ci, que je tiens assez régulière, bien qu'elle ne soit pas sans taches. Le style en est plus foible que celui des autres.“ (Examen).

Bemerkungen:

1. „L'entretien de Daphnis, au troisième, avec cet amant dédaigné, a une affectation assez dangereuse, de ne dire que chacun un vers à la fois: cela sort tout à fait du vraisemblable, puisque naturellement on ne peut être si mesuré en ce qu'on s'entre-dit.“ (Examen).
2. Die „suivante“, welche hier die Titelrolle innehat, tritt nicht aus dem Rahmen ihrer Rolle heraus. Sie besitzt keine „qualité qui la fasse sortir de son état, et mériter cette distinction“ (Vgl. Parfait, a. a. O., V, 85), und doch ist sie die Hauptperson: ihr gelten alle Komplimente, welche gemacht werden. Man vergleiche dagegen die Lise in „L'Illusion“ III, 6, welche „semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante.“ (Parfait, ibid.)
3. „La liaison même des scènes, qui n'est qu'un embellissement, et non pas un précepte, y est gardée; et si vous prenez la peine de compter les vers, vous n'en trouverez pas en un acte plus qu'en l'autre.“ (Épître). „Il faut à la vérité les rendre les plus égaux qu'il se peut; mais il n'est pas besoin de cette exactitude.“ (Examen).

VI.

Titel und Charakter des Stückes:

La Place Royale, comédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1634[1]).

[1]) Siehe Anmerkung auf Seite 36.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1637.

Umfang des Stückes:

Akt I:	298 Verse,
Akt II:	306 Verse,
Akt III:	294 Verse,
Akt IV:	313 Verse,
Akt V:	318 Verse,
Summe:	1529 Verse.

Zahl der Personen:
8 (männlich: 6, weiblich: 2).

Zeit der Handlung:
Gegenwart vom Standpunkte des Dichters.

Ort der Handlung:
„La scène est à Paris dans la Place Royale.“ (Corneille.)

Quelle:
Freie Erfindung des Dichters.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Il y a manifestement une duplicité d'action.... Ces deux desseins, formés ainsi l'un après l'autre, font deux actions, et donnent deux âmes au poëme, qui d'ailleurs finit assez mal par un mariage de deux personnes épisodiques, qui ne tiennent que le second rang dans la pièce.“ (Examen.)

„J'ai mieux aimé rompre la liaison des scènes, et l'unité de lieu, qui se trouve assez exacte en ce poëme à cela près, afin de la faire soupirer dans son cabinet avec plus de bienséance pour elle, et plus de sûreté pour l'entretien d'Alidor.“ (Examen.)

Motive:
„Überschwengliche Liebe (Angélique) und der Wunsch nach persönlicher Freiheit (Alidor).“
(Vgl. Langenscheidt a. a. O. p. 22).

Corneilles Urteil über das Stück:

„Je ne puis dire tant de bien de celle-ci que de la précédente. Les vers en sont plus forts.“ (Examen.)

Bemerkungen:

1. „Alidor, dont l'esprit extravagant se trouve incommodé d'un amour qui l'attache trop, veut faire en sorte qu'Angélique sa

maîtresse se donne à son ami Cléandre ..... Alidor est sans doute trop bon ami pour être si mauvais amant ..... au cinquième acte il .. se montre encore passionné pour cette maîtresse, malgré la résolution qu'il avoit prise de s'en défaire· ..... Cela fait une inégalité de mœurs qui est vicieuse." (Examen.)

2. „Le caractère d'Angélique sort de la bienséance, en ce qu'elle est trop amoureuse, et se résout trop tôt à se faire enlever par un homme qui lui doit être suspect." (ibid.)
3. „Malgré cet abus, introduit par la nécessité, et légitimé par l'usage, de faire dire dans la rue à nos amantes de comédie ce que vraisemblablement elles diroient dans leur chambre." (Examen.) (Vgl. auch Bemerkung 2. zu „La Galerie du Palais.")

VII.

Titel und Charakter des Stückes:

La Comédie des Tuileries[1]), comédie par les cinq auteurs, savoir Pierre Corneille, Rotrou, De l'Estoile, Boisrobert et Colletet,

Représentée au Palais Cardinal le 16 avril 1635 devant Monsieur Gaston de France, Duc d'Orléans.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1638.

VIII.

Titel und Charakter des Stückes:

Médée, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1635.

---

[1]) Nur der 3. Akt dieses Lustspiels ist Corneilles Werk. Das Stück wurde auf Veranlassung Richelieus von den „fünf" Autoren geschrieben. „Le cardinal .... avait arrangé lui-même toutes les scènes," sagt Voltaire, a. a. O., I, p. 71. Corneille hatte etwas an der Anordnung dieses 3. Aktes geändert, wie Voltaire ebendaselbst weiter berichtet. Das trug ihm den Vorwurf des Mangels an „esprit de suite" seitens des Kardinals ein, worauf er aus dem dramatischen Redaktionsbureau Richelieus ausschied und in Ungnade fiel. Die „Comédie des Tuileries" ist hier nur der Vollständigkeit halber aufgeführt. Für die vorliegende Arbeit ist sie ohne Belang.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1639.

Umfang des Stückes:

Akt I:	348 Verse,
Akt II:	344 Verse,
Akt III:	268 Verse,
Akt IV:	332 Verse,
Akt V:	336 Verse,
Summe:	1628 Verse.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 5, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
Sagenalter.

Ort der Handlung:
„La scène est à Corinthe.“ (Corneille.)

Quelle:
Euripides und Seneca; vornehmlich letzterer. (Examen.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
„C'est sur leur exemple (d'Euripide et de Sénèque) que je me suis autorisé à en mettre le lieu dans une place publique, quelque peu de vraisemblance qu'il y aye à y faire parler des rois, et à y voir Médée prendre les desseins de sa vengeance .... et j'ai mieux aimé rompre l'unité exacte du lieu, pour faire voir Médée dans le même cabinet où elle a fait ses charmes, que de l'imiter (Sénèque) en ce point.“ (Examen.)

Die Einheit der Zeit ist beobachtet, obwohl die Häufung der Ereignisse, die in dem Zeitraum von 24 Stunden vor sich gehen sollen, eine zu grosse Unwahrscheinlichkeit in sich schliesst. (Vgl. Heine, a. a. O., p. 29.)

Die Einheit der Handlung ist beobachtet.

Motive.
Hass aus Eifersucht.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe.
„Cette pièce n'eut qu'un succès médiocre, quoiqu'elle fût au-dessus de tout ce qu'on avait donné jusqu'alors.“ (Voltaire, Commentaire.)

„Je vous donne Médée toute méchante qu'elle est, et ne vous dirai rien pour sa justification.“ (Épître à Monsieur P. T. N. G.)

„Quant au style, il est fort inégal en ce poëme; et ce que j'y ai mêlé du mien approche si peu de ce que j'ai traduit de Sénèque, qu'il n'est point besoin d'en mettre le texte en marge pour faire discerner au lecteur ce qui est de lui ou de moi.“ (Examen.)

Bemerkungen:

1. „Pollux est de ces personnages protatiques qui ne sont introduits que pour écouter la narration du sujet .... et j'ajoute que ces personnages sont d'ordinaire assez difficiles à imaginer dans la tragédie, parce que les événements publics et éclatants dont elle est composée sont connus de tour le monde, et que s'il est aisé de trouver des gens qui les sachent pour les raconter, il n'est pas aisé d'en trouver qui les ignorent pour les entendre.“ (Examen.)
2. „Le contraire arrive en la comédie: comme elle n'est que d'intriques particuliers, il n'est rien si facile que de trouver des gens qui les ignorent; mais souvent il n'y a qu'une seule personne qui les puisse expliquer: ainsi l'on n'y manque jamais de confident quand il y a matière de confidence.“ (ibid.)
3. „Dans la narration que fait Nérine an quatrième acte, on peut considérer que, quand ceux qui écoutent ont quelque chose d'important dans l'esprit, ils n'ont pas assez de patience pour écouter le détail de ce qu'on leur vient raconter, et que c'est assez pour eux d'en apprendre l'événement en un mot.“ (ibid.)
4. „Ce spectacle de mourants m'étoit nécessaire pour remplir mon cinquième acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres; mais à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la tragédie, et ces deux mourants importunent plus par leurs cris et par leurs gémissements, qu'ils ne font pitié par leur malheur.“ (ibid.)
5. „J'oublioís à remarquer que la prison où je mets Ægée est un spectacle désagréable, que je conseillerois d'éviter: ces grilles qui éloignent l'acteur du spectateur, et lui cachent toujours plus de la moitié de sa personne, ne manquent jamais à rendre son action fort languissante. Il arrive quelquefois des occasions indispensables de faire arrêter prisonniers sur nos théâtres quelques-uns de nos principaux acteurs; mais alors il vaut mieux se contenter de leur donner des gardes qui les suivent, et n'affoiblissent ni le spectacle, ni l'action..... J'ai voulu rendre visible ici l'obligation qu'Ægée avoit à Médée; mais cela se fût mieux fait par un récit.“ (ibid,)

IX.

Titel und Charakter des Stückes:
L'Illusion, comédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1636.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1639.

Umfang des Stückes:

Akt I:	214 Verse,
Akt II:	410 Verse,
Akt III:	374 Verse,
Akt IV:	334 Verse,
Akt V:	356 Verse,
Summe:	1688 Verse.

Zahl der Personen:
11 (männlich: 9, weiblich: 2), im Zwischenspiel: 4 (männlich: 2, weibliche: 2).

Zeit der Handlung:
Gegenwart vom Standpunkte des Dichters.

Ort der Handlung:
„La scène est en Touraine, en une campagne proche de la grotte du magicien.“ (Corneille).

Quelle:
„Frei erfunden mit Anlehnung an die spanische Komödie.“

(Vgl. Langenscheidt, a. a. O, p. 23.)

Motive:
Prahlerei und Feigheit — entschlossener Mut.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Le premier acte ne semble qu'un prologue; le trois suivants forment une pièce, que je ne sais comment nommer: le succès en est tragique. . . . . Tout cela cousu ensemble fait une comédie dont l'action n'a pour durée que celle de sa représentation, mais sur quoi il ne seroit pas sûr de prendre exemple.“ (Examen.)

„Le lieu y est assez régulier, mais l'unité de jour n'y est pas observée.“ (ibid.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe.

„Son succès ne m'a point fait de honte sur le théâtre." (Épître à Mademoiselle M. F. D. R.)

„Tout irrégulier qu'il est, il faut qu'il aye quelque mérite, puisqu'il a surmonté l'injure des temps, et qu'il parolt encore sur nos théâtres, bien qu'il y aye plus de trente années qu'il est au monde." (Examen).

„Voici un étrange monstre que je vous dédie." (Épître à Mlle M. F. D. R.)

„C'est une galanterie extravagante qui a tant d'irrégularités, qu'elle ne vaut pas la peine de la considérer, bien que la nouveauté de ce caprice en aye rendu le succès assez favorable pour ne me repentir pas d'y avoir perdu quelque temps." (Examen.)

Bemerkungen:

1. „L'action n'y est pas complète, puisqu'on ne sait, à la fin du quatrième acte qui la termine, ce que deviennent les principaux acteurs, et qu'ils se dérobent plutôt au péril qu'ils n'en triomphent." (ibid.)
2. „Le style et les personnages sont entièrement de la comédie. Il y en a même un qui n'a d'être que dans l'imagination, inventé exprès pour faire rire, et dont il ne se trouve point d'original parmi les hommes: c'est un capitan qui soutient assez son caractère de fanfaron, pour me permettre de croire qu'on en trouvera peu, dans quelque langue que ce soit, qui s'en acquittent mieux." (ibid.)
3. „Lyse, en la sixième scène du troisième acte, semble s'élever un peu trop au-dessus du caractère de servante." (ibid.)
4. Mit „Médée" hatte Corneille bereits den Boden der Tragödie betreten. Dass er mit „L'Illusion" sich noch einmal der Komödie zuwandte, dürfte wohl in der Tendenz des Stückes begründet sein; das Stück zielt auf das Lob der Schauspielkunst ab, wie es denn auch in dieses Lob ausklingt. (Vgl. Akt V, Scene V.) (Vgl. auch Langenscheidt, a. a. O., p. 35.)

X.

Titel und Charakter des Stückes:

Le Cid, tragédie.

Jahr, bezw. Tag der ersten Aufführung:

„Le Cid fut représenté vers la fin de novembre 1636"

(Vgl. Parfait, a. a. O., VI, p. 92), nach Larroumet, a. a. O., p. 11. erst Ende Dezember 1636.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe: 1637.

Umfang des Stückes:

Akt I:	350 Verse,
Akt II:	390 Verse,
Akt III:	360 Verse,
Akt IV:	364 Verse,
Akt V:	376 Verse,
Summe:	1840 Verse.

Zahl der Personen:
12 (männlich: 8, weibliche: 4).

Zeit der Handlung:
11. Jahrhundert.

Ort der Handlung:
„La scène est à Séville.“ (Corneille).

Quelle:

Guillem de Castro, Las mocedades del Cid. Corneille „en prit la donnée générale, les principaux personnages, la marche de l'action. Il compléta l'étude de son sujet par la lecture de l'historien Mariana et des anciennes romances.“ (Vgl. Larroumet, a. a. O., p. 9—10).

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce.“ (Examen).

„Tout s'y passe donc dans Séville, et garde ainsi quelque espèce d'unité de lieu en général; mais le lieu particulier change de scène en scène, et tantôt c'est le palais du Roi, tantôt l'appartement de l'Infante, tantôt la maison de Chimène, et tantôt une rue ou place publique. On le détermine aisément pour les scènes détachées; mais pour celles qui ont leur liaison ensemble, comme les quatre dernières du premier acte, il est malaisé d'en choisir un qui convienne à toutes.“ (Examen.)

Die Einheit der Handlung ist nicht streng gewahrt geblieben.

Motiv:
Kindespflicht und Liebe.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„Il (y) a trouvé une réception trop favorable .... Ce succès a passé mes plus ambitieuses espérances, et m'a surpris d'abord." (Epître à Madame de Combalet.)

„Ce poëme a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé, que la plupart de ses auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite.... Bien que ce soit celui de tous mes ourages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles; et depuis cinquante ans qu'il tient sa place sur nos théâtres, l'histore ni l'effort de l'imagination n'y ont rien fait voir qui en aye effacé l'éclat." (Examen.)

Bemerkungen:

1. „Aussi a-t-il les deux grandes conditions que demande Aristote aux tragédies parfaites ..... Une maîtresse que son devoir force à poursuivre la mort de son amant, qu'elle tremble d'obtenir, ... et la haute vertu dans un naturel sensible à ces passions, qu'elle dompte sans les affoiblir, et à qui elle laisse toute leur force pour en triompher plus glorieusement." (Examen).
2. „Il est vrai que dans ce sujet il faut se contenter de tirer Rodrigue de péril, sans le pousser jusqu'à son mariage avec Chimène. Il est historique, et a plu en son temps; mais bien sûrement il déplairoit au nôtre, et j'ai peine à voir que Chimène y consente chez l'auteur espagnol, bien qu'il donne plus de trois aux de durée à la comédie qu'il en a faite. Pour ne pas contredire l'histoire, j'ai cru ne me pouvoir dispenser d'en jeter quelque idée, mais avec incertitude de l'effet, et ce n'étoit que par là que je pouvois accorder la bienséance du théâtre avec la vérité de l'événement." (Examen).
3. „Le deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir vouloit qu'elle refusât de lui parler, et s'enfermât dans son cabinet, au lieu de l'écouter; mais permettez-moi de dire avec un des premiers esprits de notre siècle, „que leur conversation remplie de si beaux sentiments, que plusieurs n'ont pas connu ce défaut, et que ceux qui l'ont connu l'ont toléré." J'irai plus outre, et dirai que tous presque ont souhaité que ces entretiens se fissent; .... Aristote dit qu'il y a des absurdités qu'il faut laisser dans un poëme, quand on peut espérer qu'elles seront bien reçues;

et il est du devoir du poëte, en ce cas, de les couvrir de tant de brillants, qu'elles puissent éblouir." (Examen).

4. „L'Infante n'est point obligée d'en prendre aucun (nämlich: intérêt) en ce qui touche le Cid." (Examen d'Horace).

5a. „Bien que le Roi n'y paroisse qu'au cinquième, il y est mieux dans sa dignité que dans le Cid." (Examen d'Horace).

b. „Il ne paroît enfin que comme juge.... dans le Cid; et on ne peut désavouer qu'en cette dernière posture il remplit assez mal la dignité d'un si grand titre." (Examen de Clitandre).

6. „Cette arrivée des Maures ne laisse pas d'avoir ce défaut.... qu'ils se présentent d'eux-mêmes, sans être appelés dans la pièce, directement ni indirectement, par aucun acteur du premier acte." (Examen.)

7. „J'achève par une remarque sur ce que dit Horace (De arte poetica, V. 180—181.), que ce qu'on expose à la vue touche bien plus que ce qu'on n'apprend que par un récit.

C'est sur quoi je me suis tondé pour faire voir le soufflet que reçoit don Diègue, et cacher aux yeux la mort du Comte, afin d'acquérir et conserver à mon premier acteur l'amitié des auditeurs, si nécessaire pour réussir au théâtre." (Examen.)

XI.

Titel und Charakter des Stückes:
Horace, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1640.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1641.

Umfang des Stückes:

Akt I:	346 Verse,
Akt II:	364 Verse,
Akt III:	344 Verse;
Akt IV:	348 Verse,
Akt V:	380 Verse,
Summe:	1782 Verse.

Zahl der Personen:
10 (männlich: 7, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Unter der Regierung des Tullus Hostilius (671—640 v. Chr.

Ort der Handlung:

„La scène est à Rome, dans une salle de la maison d'Horace." (Corneille.)

Quelle:

Titus Livius, lib. I, cap. XXIII et sqq.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „(Le second défaut est que) cette mort fait une action double, par le second péril où tombe Horace après être sorti du premier." (Examen.)
2. „Du côté du temps, l'action n'est point trop pressée, et n'a rien qui ne me semble vraisemblable. (ibid.)
3. „Pour le lieu, bien que l'unité y soit exacte, elle n'est pas sans quelque contrainte." (ibid.)

Motive:

Vaterlandsliebe (und Bruderliebe).

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „C'est une croyance assez générale que cette pièce pourroit passer pour la plus belle des miennes, si les derniers actes répondoient aux premiers. Tous veulent que la mort de Camille en gâte la fin, et j'en demeure d'accord." (Examen.)
2. „Il passe pour constant que le second acte est un des plus pathétiques qui soient sur la scène, et le troisième un des plus artificieux." (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Comme je n'ai point accoutumé de dissimuler mes défauts, j'en trouve ici deux ou trois assez considérables.
   a) Le premier est que cette action, qui devient la principale de la pièce, est momentanée, et n'a point cette juste grandeur que lui demande Aristote, et qui consiste en un commencement, un milieu et une fin "
   b) über „action double" vgl. weiter oben.
   c) „Ajoutez, pour troisième imperfection, que Camille, qui ne tient que le second rang dans les trois premiers actes, et y laisse le premier à Sabine, prend le premier en ces deux derniers, où cette Sabine n'est plus considérable, et qu'ainsi s'il y a égalité dans les mœurs, il n'y en a point dans la dignité des personnages." (Examen.)
2. „Sabine ... ne sert pas davantage à l'action que l'Infante à celle du Cid, et ne fait que se laisser toucher diversement, comme elle, à la diversité des événements. Néanmoins on a généralement approuvé celle-ci, et condamné l'autre." (ibid.)

3. „Bien que le Roi n'y paroisse qu'au cinquième (acte), il y est mieux dans sa dignité que dans le Cid, parce qu'il a intérêt pour tout son État dans le reste de la pièce; et bien qu'il n'y parle point, il ne laisse pas d'y agir comme roi.“ (ibid.)
4. „Tout ce cinquième (acte) est encore une des causes du peu de satisfaction que laisse cette tragédie: il est tout en plaidoyers, ... mais le cinquième acte doit plus agir que discourir.“ (ibid.)
5. „Quelques-uns ne veulent pas que Valère y soit un digne accusateur d'Horace, parce que dans la pièce il n'a pas fait voir assez de passion pour Camille; à quoi je réponds que... il ne manque pas d'amour durant les trois premiers actes, mais d'un temps propre à le témoigner; et dès la première scène de la pièce, il paroît bien qu'il rendoit assez de soins à Camille, puisque Sabine s'en alarme pour son frère.“ (ibid.)
6. „Les vers d'Horace ont quelque chose de plus net et de moins guindé pour les pensées que ceux du Cid.“ (Examen de Cinna.)

XII.

Titel und Charakter des Stückes:

Cinna, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1640 [1])

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1643.

Umfang des Stückes:

Akt I:	354 Verse,
Akt II:	354 Verse,
Akt III:	367 Verse,
Akt IV:	349 Verse,
Akt V:	356 Verse,
Summe:	1780 Verse.

[1]) Die Gebrüder Parfait hatten die erste Aufführung des „Cinna“ in das Jahr 1639 verlegt. Wir dürfen uns wohl mit Marty-Laveaux für das Jahr 1640 entscheiden im Anschluss an einen Brief Chapelains vom 9. März 1640, in welchem von der vor kurzem stattgefundenen ersten Aufführung des „Horace“ die Rede ist. „Cinna“ folgte auf den „Horace“, ist also nicht vor dem Frühjahr 1640 gespielt worden.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 6, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Regierungszeit des Kaisers Augustus.

Ort der Handlung:
„La scène est à Rome“ (Corneille), „dans le seul palais d'Auguste.“ (Examen.)

Quelle:
Seneca, De Clementia, lib. I, cap. IX.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
1. „Rien n'y est violenté par les incommodités de la représentation, ni par l'unité de jour, ni par celle de lieu“ (Examen.)

Motive:
„In Cinna ist ein Kampf des Gefühls der Dankbarkeit mit dem der Liebe gesetzt.“[1])

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:
1. „Ce poëme a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferois trop d'importants ennemis si j'en disois du mal: je ne le suis pas assez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont point voulu voir, et accuser le jugement qu'ils en ont fait, pour obscurcir la gloire qu'ils m'en ont donnée.“ (Examen.)
2. „Cette approbation si forte et si générale vient sans doute de ce que la vraisemblance s'y trouve si heureusement conservée aux endroits ou la vérité lui manque, qu'il n'a jamais besoin de recourir au nécessaire.“ (ibid.)

Bemerkungen:
1. „Il est vrai qu'il s'y rencontre une duplicité de lieu particulier. La moitié de la pièce se passe chez Émilie, et l'autre dans le cabinet d'Auguste.“ (Examen).
Das widerspricht jedoch nicht Corneilles Auffassung von der Einheit des Ortes[2]).
2. „Rien n'y contredit l'histoire, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées.“ (ibid.)
3. „J'aurois été ridicule si j'avois prétendu que cet empereur délibérât avec Maxime et Cinna s'il quitteroit l'empire ou

[1]) Vgl. May, a. a. O., in Herrigs Archiv Band 48.
[2]) Vgl. Kapitel III, über die Einheit des Orts.

non, précisément dans la même place où ce dernier vient de rendre compte à Émilie de la conspiration qu'il a formée contre lui. C'est ce qui m'a fait rompre la liaison des scènes au quatrième acte." (ibid.)

4. „Émilie a de la joie d'apprendre de la bouche de son amant avec quelle chaleur il a suivi ses intentions. . . . C'est pourquoi, quelque longue que soit cette narration, sans interruption aucune, elle n'ennuie point." (ibid.)
5. „Les vers . . . de cette pièce ont quelque chose de plus achevé que ceux d'Horace." (ibid.)

XIII.

Titel und Charakter des Stückes:
Polyeucte, Martyr, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1643[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1643.

Umfang des Stückes:

Akt I:	364 Verse,
Akt II:	356 Verse,
Akt III:	360 Verse,
Akt IV:	365 Verse,
Akt V:	369 Verse.
Summe:	1814 Verse.

---

[1]) Als Jahreszahlen der ersten Aufführung von „Polyeucte", „Pompée", „Le Menteur" und „La Suite du Menteur" sind von den Gebrüdern Parfait und den Biographen Corneilles die Jahre 1640, 1641, 1642 und 1643 angesetzt worden. Marty-Laveaux hingegen weist in Band X, p. 423—425, nach, dass „Polyeucte", „Pompée" und „Le Menteur" für 1643, „La Suite du Menteur" noch später, also wohl erst 1644 anzusetzen seien. Als Anhaltspunkt dient ihm ein Brief Sarrau's an Corneille vom 12. Dezember 1642, in welchem es heisst: „Inaudivi nescio quid de aliquo tuo poemate sacro, quod an effectum an perfectum sit, quaeso, rescribe." Das christliche Trauerspiel „Polyeucte" kann hier nur gemeint sein, da es auf „Le Cid", „Horace" und „Cinna" zunächst folgte, und diese drei Stücke nur gemeint sein können, wenn an anderer Stelle in demselben Briefe Sarrau fragt: „utrum tribus eximiis et divinis tuis dramatis quartum adjungere mediteris."

Zahl der Personen:

12 (männlich: 10, weiblich: 2).

Zeit der Handlung:

Zeit der Decischen Christenverfolgung im Jahre 250, am 9. Januar[1]).

Ort der Handlung:

„La scène est à Mélitène, capitale d'Arménie, dans le palais de Félix." (Corneille.)

Quelle:

„Abrégé du Martyre de Saint Polyeucte, écrit par Siméon Métaphraste, et rapporté par Surius." (Corneille).

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

„L'unité d'action, et celles de jour et de lieu, y ont leur justesse." (Examen.)

Motiv:

„Der Triumph der Idee, der Offenbarung des eigentlich Göttlichen"[2]).

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „Je reviens à Polyeucte, dont le succès a été très-heureux. Le style n'en est pas si fort ni si majestueux que celui de Cinna et de Pompée, mais il a quelque chose de plus touchant, et les tendresses de l'amour humain y font un si agréable mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout ensemble les dévots et les gens du monde.
2. A mon gré, je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé." (Examen).

Bemerkungen:

1. „Si nous appliquons ce poëme à nos coutumes, le sacrifice se fait trop tôt après la venue de Sévère; et cette précipitation sortira du vraisemblable par la nécessité d'obéir à la règle. Quand le Roi envoie ses ordres dans les villes . . . ., on ne les exécute pas dès le jour même; mais aussi il faut du temps pour assembler le clergé, les magistrats et les corps de ville, et c'est ce qui en fait différer l'éxécution. Nos acteurs n'avoient

---

[1]) Vgl. die weiter unten genannte Quelle.

[2]) Vgl. Dr. Weiss (-Dessau), a. a. O., in Herrigs Archiv, Band 27, p. 41.

ici aucune de ces assemblées à faire. Il suffisoit de la présence de Sévère et de Félix, et du ministère du grand prêtre; ainsi nous n'avons eu aucun besoin de remettre ce sacrifice à un autre jour. D'ailleurs, comme Félix craignait ce favori ...., il étoit bien aise de lui donner le moins d'occasion de tarder qu'il lui étoit possible, et de ..... montrer tout ensemble une impatience d'obéir aux volontés de l'Empereur." (Examen.)

2. „L'autre scrupule regarde l'unité de lieu, qui est assez exacte... Il semble que la bienséance y soit un peu forcée pour conserver cette unité au second acte, en ce que Pauline vient jusque dans cette antichambre pour trouver Sévère, dont elle devroit attendre la visite dans son cabinet. A quoi je réponds qu'elle a deux raisons de venir au-devant de lui: l'une, pour faire plus d'honneur à un homme dont son père redoutait l'indignation, et qu'il lui avoit commandé d'adoucir en sa faveur; l'autre, pour rompre plus aisément la conversation avec lui, en se retirant dans ce cabinet, s'il ne vouloit pas la quitter à sa prière, et se délivrer, par cette retraite, d'un entretien dangereux pour elle, ce qu'elle n'eût pu faire, si elle eût reçu sa visite dans son appartement." (ibid).

3. „Je n'ai point fait de narration de la mort de Polyeucte..... j'ai mieux aimé la faire connoître par un saint emportement de Pauline, que cette mort a convertie, que par un récit qui n'eût point eu de grâce dans une bouche indigne de le prononcer." (ibid.)

4. „Félix son père se convertit après elle; et ces deux conversions, quoique miraculeuses, sont si ordinaires dans les martyres, qu'elles ne sortent point de la vraisemblance ....; et elles servent à remettre le calme dans les esprits de Félix de Sévère et de Pauline, que sans cela j'aurois eu bien de la peine à retirer du théâtre dans un état qui rendît la pièce complète, en ne laissant rien à souhaiter à la curiosité de l'auditeur." (ibid.)

XIV.

Titel und Charakter des Stückes:

Pompée, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1643.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1644.

Umfang des Stückes:

Akt I: 356 Verse,
Akt II: 364 Verse,
Akt III: 352 Verse,
Akt IV: 380 Verse,
Akt V: 360 Verse.

Summe: 1812 Verse.

Zahl der Personen:

12 (männlich: 9, weiblich: 3), ausserdem eine „troupe de Romains" und eine „troupe d'Égyptiens."

Zeit der Handlung:

Nach der Schlacht bei Pharsalus.

Ort der Handlung:

„La scène est en Alexandrie, dans le palais de Ptolomée." (Corneille.)

Quelle:

Römische Geschichtsschreiber, und besonders der Dichter Lucan. Im lateinischen Text führt Corneille drei Stellen an, aus denen er geschöpft hat:

Lucan, lib. IX, v. 190 et sqq.
Velleius Paterculus, lib. II, cap. XXIX,
idem, lib. II, cap. XLI.

Beobachtung der Regel der 3 Einheiten:

1. „J'ai justifié .... l'unité d'action qui s'y rencontre, par cette raison que les événements y ont une telle dépendance l'un de l'autre, que la tragédie n'auroit pas été complète, si je l'eusse poussée jusqu'au terme où je la fais finir." (Examen.)
2. „La diversité des lieux où les choses se sont passées, et la longueur du temps qu'elles ont consumé dans la vérité historique, m'ont réduit à cette falsification pour les ramener dans l'unité de jour et de lieu." (Examen.)

Motiv:

Herrschsucht.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. Der Erfolg des „Pompée" scheint kein zu glänzender gewesen zu sein, da Corneille weder in der Widmung,

noch im Vorwort, noch auch im „Examen“ darüber berichtet, sich auch, wie er im Eingang der „Épître du Menteur“ mitteilt, in demselben Winter, wo er den „Pompée“ vollendet und zur Aufführung gebracht hatte, wieder dem Lustspiele zuwandte.

2. In seinem eigenen Urteile äussert er sich auch nur über den Stil: „Pour le style, il est plus élevé en ce poëme qu'en aucun des miens, et ce sont, sans contredit, les vers les plus pompeux que j'aye faits. La gloire n'en est pas toute à moi: j'ai traduit de Lucain tout ce que j'y ai trouvé de propre à mon sujet.“ (Examen.)

Bemerkungen:

1. „A bien considérer cette pièce, je ne crois pas qu'il y en aye sur le théâtre où l'histoire soit plus conservée et plus falsifiée tout ensemble.“ (Examen.)
2. „Le lieu particulier est, comme dans Polyeucte un grand vestibule commun à tous les appartements du palais royal.“ (ibid.)
3. „Pour le temps, il m'a fallu réduire en soulèvement tumultuaire une guerre qui n'a pu durer guère moins d'un an.“ (ibid.)
4. „Il y a quelque chose d'extraordinaire dans le titre de ce poëme, qui porte le nom d'un héros qui n'y parle point; mais il ne laisse pas d'en être, en quelque sorte, le principal acteur, puisque sa mort est la cause unique de tout ce qui s'y passe.“ (ibid.)
5. „Le caractère de Cléopatre garde une ressemblance ennoblie par ce qu'on y peut imaginer de plus illustre. Je ne la fais amoureuse que par ambition.“ (ibid.)
6. Den Charakter des Ptolomée hat Corneille selbst gerichtet, indem er Achorée (Akt III, 1) sagen lässt:
   „J'en ai rougi moi-même, et me suis plaint à moi,
   de voir là Ptolomée, et n'y voir point de roi.“ (Vers 751–752.)
7. Die Scene zwischen Cléopatre und Charmion im II. Akt ist unwahrscheinlich: „Du moins il falloit marquer quelque raison qui lui eût laissé ignorer jusque-là tout ce qu'elle lui apprend.“ (Examen de Polyeucte).
8. Wegen der Mitteilungen, die Charmion, eigentlich eine vertraute Dienerin der Cléopatre, im III. Akt von Achorée entgegennimmt, ist sie, um derselben würdig zu erscheinen, von Corneille zur Ehrendame befördert worden. (Examen).

XV.

Titel und Charakter des Stückes:

Le Menteur, comédie[1]).

Jahr der ersten Aufführung:

1643.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1644.

Umfang des Stückes:

Akt I:	374 Verse,
Akt II:	354 Verse,
Akt III:	360 Verse,
Akt IV:	352 Verse,
Akt V:	364 Verse,
Summe:	1804 Verse.

Zahl der Personen:

10 (männlich: 6, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:

unbestimmt.

Ort der Handlung:

„La scène est à Paris.“ (Corneille.)

Quelle:

„La Verdad sospechosa“ des Alarcon.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „L'unité de lieu s'y trouve, en ce que tout s'y passe dans Paris; mais le premier acte est dans les Tuileries, et le reste à la place Royale.“ (Examen.)
2. „Celle de jour n'y est pas forcée pourvu qu'on lui laisse les vingt et quatre heures entières.“ (ibid.)
3. „Quant à celle d'action, je ne sais s'il n'y a point quelque chose à dire, en ce que Dorante aime Clarice dans toute la pièce, et épouse Lucrèce à la fin, qui par là ne répond pas à la protase.“ (ibid.)

---

[1]) „Le Menteur“ ist die erste französische Charakterkomödie. Voltaire (Commentaires zur Corneille, Remarque sur „le Menteur“, Préface) sagt sogar: „c'est probablement à cette traduction que nous devons Molière.“

Motiv:

Die Lüge.

„Comme en sa propre fourbe un menteur s'embarrasse!" (Akt V, 7, Vers 1801.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „Elle (la suite du Menteur) n'a pas été si heureuse au théâtre que l'autre (le Menteur)." (Épître de la Suite du Menteur).
2. a) „Je vous présente une pièce de théâtre d'un style si éloigné de ma dernière, qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes deux de la même main, dans le même hiver." (Épître).

   b) „Elle est toute spirituelle depuis le commencement jusqu'à la fin, et les incidents si justes et si gracieux, qu'il faut être, à mon avis, de bien mauvaise humeur pour n'en epprouver pas la conduite, et n'en aimer pas la représentation." (Au Lecteur).
3. „La pièce a réussi, quoique foible de style." (Suite du Menteur, Akt I, 3, Vers 295.)

Bemerkungen:

1. „J'ai entièrement dépaysé les sujets pour les habiller à la françoise." (Au lecteur.)
2. „Il m'a fallu forcer mon aversion pour les *a parte*[1]), dont je n'aurois pu la purger sans lui faire perdre une bonne partie de ses beautés. Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement sans laisser deux acteurs ensemble qui s'entretiennent tout bas cependant que d'autres disent ce que ceux-là ne doivent pas écouter." (Examen.)
3. „Cette duplicité d'action particulière ne rompt point l'unité de la principale." (ibid.)
4. „L'auteur espagnol lui donne (nämlich Dorante) ainsi le change pour punition de ses menteries, ... j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté seroit plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrèce au cinquième acte, afin qu'après qu'il a reconnu sa méprise aux noms, il fasse de nécessité vertu de meilleure grâce, et que la comédie se termine avec pleine tranquillité de tous côtés." (ibid.)

---

[1]) Vgl. hierzu auch „Examen de la Veuve" (M.-L., I, p. 396) und „Examen de la Suivante" (M.-L., II, p. 123.)

XVI.

Titel und Charakter des Stückes:
La Suite du Menteur, comédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1644.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1645.

Umfang des Stückes:

Akt I: 386 Verse,
Akt II: 396 Verse,
Akt III: 402 Verse,
Akt IV: 396 Verse,
Akt V: 324 Verse,
Summe: 1904 Verse.

Zahl der Personen:
7 (männlich: 5, weiblich: 2).

Zeit der Handlung:
Zwei Jahre nach dem Schluss der Handlung in „le Menteur.“ (Vgl. Akt I, 1, Vers 7.)

Ort der Handlung:
„La scène est à Lyon.“ (Corneille).

Quelle:
Lope de Vega: Amar sine saber á quien.“

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. Die Einheit der Handlung ist beobachtet.
2. Die Einheit der Zeit ist auch beobachtet. Dauer der Handlung: von einem Mittag bis zum nächsten.
3. Die Einheit des Ortes ist nach Corneilles Auffassung beobachtet.

Motiv:
Edelmütige Liebe.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „L'effet de celle-ci n'a pas été si avantageux que celui de la précédente, bien qu'elle soit mieux écrite.“ (Examen).

2. „Bien que d'abord cette pièce n'eût pas grande approbation, quatre ou cinq ans après la troupe du Marais la remit sur le théâtre avec un succès plus heureux; mais aucune des troupes qui courent les provinces ne s'en est chargée.“ (ibid.)
3. „Elle n'a pas été si heureuse au théâtre que l'autre, quoique plus remplie de beaux sentiments et de beaux vers.“ (Épître).

Bemerkungen:

1. „L'obscurité que fait en celle-ci le rapport à l'autre a pu contribuer quelque chose à sa disgrâce, y ayant beaucoup de choses qu'on ne peut entendre, si l'on n'a l'idée présente du Menteur.“ (Examen).
2. „Au second acte, Cléandre raconte à sa sœur la générosité de Dorante qu'on a vue au premier, contre la maxime qu'il ne faut jamais faire raconter ce que le spectateur a déjà vu.“ (ibid.)
3. „Le cinquième (acte) est trop sérieux pour une pièce si enjouée, et n'a rien de plaisant que la première scène entre un valet et une servante . . . . ., mais en France, ce n'est pas le goût de l'auditoire.“ (ibid.)
4. „Leur entretien est plus supportable au premier acte, cependant que Dorante écrit; car il ne faut jamais laisser le théâtre sans qu'on y agisse, et l'on n'y agit qu'en parlant.“ (ibid.)
5. „Le second débute par une adresse digne d'être remarquée, et dont on peut former cette règle, que quand on a quelque occasion de louer une lettre, un billet ou quelque autre pièce éloquente ou spirituelle, il ne faut jamais la faire voir, parce qu'alors c'est une propre louange que le poëte se donne à soi-même.“ (ibid.)

XVII.

Titel und Charakter des Stückes:
Rodogune, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1644[1]).

1) Marty-Laveaux hat als Jahr der ersten Aufführung der „Rodogune“ das Jahr 1644 angenommen, obgleich er im Anschluss an seine vorher (vgl. Anm. 105) erwähnten Ausführungen in Band X, p. 425, schreibt: „peut-être celle (la date) de 1644, qu'on donne à „Rodogune“, sera-t-elle à son tour un peu prématurée.“ Sicher aber irrt Voltaire, wenn er in seinen „Remarques sur Rodogune“ das Jahr 1646 für die erste Aufführung angiebt, also das Jahr nach der ersten Aufführung von „Théodore“, die 1645 stattfand. Alle Theaterhistoriker setzen nämlich das Jahr 1644 für die erste Aufführung der „Rodogune“ an. (Vgl. M.-L., Band X, p. 399—400, Note 2.) Pellisson giebt in seiner „Relation contenant l'histoire

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1647.

Umfang des Stückes:

Akt I:	394 Verse,
Akt II:	364 Verse,
Akt III:	372 Verse,
Akt IV:	365 Verse,
Akt V:	349 Verse,
Summe:	1844 Verse.

Zahl der Personen:
7 (männlich: 4, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Nach dem Tode des Demetrius II. Nikator, der 126 v. Chr. erfolgte.

Ort der Handlung:
„La scène est à Seleucie, dans le palais royal.“ (Corneille.)

Quelle:
„Appian Alexandrin, au livre des Guerres de Syrie, sur la fin.“ (Avertissement.) Daneben: Justin, livre XXXVI, XXXVIII et XXXIX. Le premier livre des Maccabées, et Josephe, Antiquités judaïques, livre XIII. (ibid.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
1. „L'action y est une, grande, complète;
2. sa durée ne va point, ou fort peu, au delà de celle de la représentation. Le jour en est le plus illustre qu'on puisse imaginer,

de l'Académie françoise“ von 1653 in der Aufzählung der bis dahin bekannten Stücke Corneilles den hier in Frage kommenden die Reihenfolge: „La Suite du Menteur“, „Rodogune“, „Théodore“. Auch Fontenelle sagt in seiner „Vie de Corneille“: „à La Suite du Menteur succéda Rodogune“. Wir dürfen uns also wohl mit Marty-Laveaux und den Theaterhistorikern für das Jahr 1644 als Jahr der ersten Aufführung der „Rodogune“ entscheiden. Gedruckt wurde dieses Stück jedoch erst 1647, während „Théodore“ schon 1646 im Druck erschien. Vielleicht wurde Corneille, wie Marty-Laveaux annimmt, durch den Umstand zur früheren Indruckgabe der „Théodore“ bestimmt, dass dieses Stück keinen Erfolg auf dem Theater hatte, während „Rodogune“ fortwährend das Publikum ins Theater zog.

3. et l'unité de lieu s'y rencontre en la manière que je l'explique dans le troisième de ces discours, et avec l'indulgence que j'ai demandée pour le théâtre." (Examen.)

Motiv:

„L'amour du diadème." (Akt II, 1.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „Rodogune se présente à Votre Altesse avec quelque sorte de confiance, et ne peut croire qu'après avoir fait sa bonne fortune, vous dédaigniez de la prendre en votre protection." (Epître à Monseigneur le Prince.)
2. „Cette tragédie me semble être un peu plus à moi que celles qui l'ont précédée, à cause des incidents surprenants qui sont purement de mon invention, et n'avoient jamais été vus au théâtre; et peut-être enfin y a-t-il un peu de vrai mérite qui fait que cette inclination n'est pas tout à fait injuste...., certainement on peut dire que mes autres pièces ont peu d'avantages qui ne se rencontrent en celle-ci." (Examen.)

Bemerkungen:

1. „Elle a tout ensemble la beauté du sujet, la nouveauté des fictions, la force des vers, la facilité de l'expression, la solidité du raisonnement, la chaleur des passions, les tendresses de l'amour et de l'amitié; et cet heureux assemblage est ménagé de sorte qu'elle s'élève d'acte en acte." (Examen.)
2. „Timagène, qui l'écoute (sc. la narration), n'est introduit que pour l'écouter, bien que je l'emploie au cinquième (acte) à faire celle de la mort de Séleucus, qui se pouvoit faire par un autre." (ibid.)
3. „J'ai déguisé quelque chose de la vérité historique en celui-ci. Cléopatre n'épousa Antiochus qu'en haine de ce que son mari avoit épousé Rodogune chez les Parthes, et je fais qu'elle ne l'épouse que par la nécessité de ses affaires, sur un faux bruit de la mort de Démétrius, tant pour ne la faire pas méchante sans nécessité... , que pour avoir lieu de feindre que Démétrius n'avoit pas encore épousé Rodogune, et venoit l'épouser dans son royaume pour la mieux établir en la place de l'autre, par le consentement de ses peuples, et assurer la couronne aux enfants qui naîtroient de ce mariage. Cette fiction m'étoit absolument nécessaire, afin qu'il fût tué avant que de l'avoir épousée et que l'amour que ses deux fils ont pour elle ne fît point d'horreur aux spectateurs." (ibid.)

4. „Cléopatre a lieu d'attendre ce jour-là à faire confidence à Laonice de ses dessins et des véritables raisons de tout ce qu'elle a fait. Elle eût pu trahir son secret aux princes ou à Rodogune, si elle l'eût su plus tôt; et cette ambitieuse mère ne lui en fait part qu'au moment qu'elle veut bien qu'il éclate, par la cruelle proposition qu'elle va faire à ses fils." (ibid.)
5. „J'ai fait porter à la pièce le nom de cette princesse plutôt que celui de Cléopatre, que je n'ai même osé nommer dans mes vers, de peur qu'on ne confondit cette reine de Syrie avec cette fameuse princesse d'Égypte qui portoit même nom, et que l'idée de celle-ci, beaucoup plus connue que l'autre, ne semât une dangereuse préoccupation parmi les auditeurs." (ibid.)

XVIII.

Titel und Charakter des Stückes:
Théodore, Vierge et Martyre, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1645.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1646.

Umfang des Stückes:

Akt I:	346 Verse,
Akt II:	374 Verse,
Akt III:	386 Verse,
Akt IV:	384 Verse,
Akt V:	392 Verse,
Summe:	1882 Verse.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 6, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Die Regierungszeit Diocletians (284—305).

Ort der Handlung:
„La scène est à Antioche, dans le palais du gouverneur." (Corneille.)

Quelle:
„Saint Ambroise, second livre des Vierges." (Corneille.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „L'unité de jour et de lieu se rencontre en cette pièce; mais
2. je ne sais s'il n'y a point une duplicité d'action, en ce que Théodore, échappée d'un péril, se rejette dans un autre de son propre mouvement." (Examen).

Motive:

„Le zèle pour Dieu." (Examen) und „L'honneur du martyre." (Akt V, 5.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „La représentation de cette tragédie n'a pas eu grand éclat, et sans chercher des couleurs à la justifier, je veux bien ne m'en prendre qu'à ses défauts, et la croire mal faite, puisqu'elle a été mal suivie." (Examen).
2. „Je ne veux pas toutefois me flatter jusqu'à dire que cette fâcheuse idée (sc. de la prostitution) aye été le seul défaut de ce poëme. A le bien examiner, s'il y a quelques caractères vigoureux et animés, comme ceux de Placide et de Marcelle, il y en a de traînants, qui ne peuvent avoir grand charme ni grand feu sur le théâtre. Celui de Théodore est entièrement froid: elle n'a aucune passion qui l'agite." (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Là même où son zèle pour Dieu, qui occupe toute son âme, devroit éclater le plus, c'est-à dire dans sa contestation avec Didyme pour le martyre, je lui ai donné si peu de chaleur, que cette scène, bien que très-courte, ne laisse pas d'ennuyer." (Examen.)
2. „Aussi, pour en parler sainement, une vierge et martyre sur un théâtre n'est autre chose qu'un terme qui n'a ni jambes ni bras, et par conséquent point d'action." (ibid.)
3. „La maladie de Flavie, sa mort, et les violences des désespoirs de sa mère qui la venge, ont assez de justesse." (ibid.)
4. „La caractère de Valens ressemble trop à celui de Félix dans Polyeucte, et a même quelque chose de plus bas, en ce qu'il se ravale à craindre sa femme, et n'ose s'opposer à ses fureurs, bien que dans l'âme il tienne le parti de son fils." (ibid.)
5. „La mort de Théodore peut servir de preuve à ce que dit Aristote, que, quand un ennemi tue son ennemi, il ne s'excite par là aucune pitié dans l'âme des spectateurs." (ibid.)
6. „Je ne vois pas comment je pourrois justifier ici cette duplicité de péril, après l'avoir condamnée dans l'Horace." (ibid.)

XIX.

Titel und Charakter des Stückes:
Héraclius, Empereur d'Orient, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1647[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1647.

Umfang des Stückes:

Akt I:	384 Verse,
Akt II:	388 Verse,
Akt III:	354 Verse,
Akt IV:	384 Verse,
Akt V:	406 Verse,
Summe:	1916 Verse.

Zahl der Personen:
10 (männlich: 7, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Das Jahr 610 n. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Constantinople." (Corneille).

Quelle:
Baronius, Annales ecclesiastici a Christo nato ad annum 1198. Eine spanische Quelle ist nicht nachgewiesen. Vgl. Lettre de M. Viguier (Marty-Laveaux, V, p. 134—140).

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „Il lui faut la même indulgence pour l'unité de lieu qu'à Rodogune." (Examen.)
2. „L'unité de jour n'a rien de violenté, et l'action se pourroit passer en cinq ou six heures." (ibid.)

---

1) M. Conrart, dans ses lettres à Félibien, nous apprend de la Tragédie d'Héraclius .... «Nous n'avons à présent», dit-il dans celle du 16 août 1647, «aucune nouveauté, que deux Volumes de Lettres de M. de Balzac, et l'*Héraclius* de M. Corneille.» [Parfait, a. a. O., VII, p. 94 (a)].

Motiv:

„La généreuse reconnaissance.“ (Examen de Nicoméde.)

Erfolg des Stückes und Corneille's Urteil über dasselbe:

1. „Les applaudissements qui ont suivi les représentations de ce poëme m'on fait présumer que sa bonne fortune pourroit suppléer à son peu de mérite.“ (Épître à Monseigneur Séguier, Chancelier de France.)

2. „Cette tragédie a encore plus d'effort d'invention que celle de Rodogune, et je puis dire que c'est un heureux original dont il s'est fait beaucoup de belles copies sitôt qu'il a paru. Sa conduite diffère de celle-là, en ce que les narrations qui lui donnent jour sont pratiquées par occasion en divers lieux avec adresse, et toujours dites et écoutées avec intérêt, sans qu'il y en aye pas une de sang-froid, comme celle de Laonice. Elles sont éparses ici dans tout le poëme, et ne font connoître à la fois que ce qu'il est besoin qu'on sache pour l'intelligence de la scène qui suit.“ (Examen.)

Bemerkungen:

1. „Voici une hardie entreprise sur l'histoire, dont vous ne reconnoîtrez aucune chose dans cette tragédie, que l'ordre de la succession des empereurs Tibère, Maurice, Phocas et Héraclius.“ (Au lecteur.)

2. „On m'a fait quolque scrupule de ce qu'il n'est pas vraisemblable qu'une mère expose son fils à la mort pour en préserver un autre; ... l'action étant vraie du côté de la mère, comme j'ai remarqué tantôt, il ne faut plus s'informer si elle est vraisemblable, étant certain que toutes les vérités sont recevables dans la poésie, quoiqu'elle ne soit pas obligée à les suivre.“ (ibid.)

3. „La manière dont Eudoxe fait connoître, au second acte, le double échange que sa mère a fait des deux princes, est une des choses les plus spirituelles qui soient sorties de ma plume.“ (Examen.)

4. „Je ne sais si on voudra me pardonner d'avoir fait une pièce d'invention sous des noms véritables; mais je ne crois pas qu'Aristote le défende, et j'en trouve assez d'exemples chez les anciens.“ (ibid.)

5. „Je crois qu'il l'a fallu voir plus d'une fois pour en remporter une entière intelligence. (ibid.)

XX.

Titel und Charakter des Stückes:

Andromède, tragédie.

Jahr und Datum der ersten Aufführung:

Ende Januar 1650[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1651.

Umfang des Stückes:

Akt I: 356 Verse,
Akt II: 326 Verse,
Akt III: 272 Verse,
Akt IV: 355 Verse,
Akt V: 366 Verse;

Summe 1772 Verse.

Zahl der Personen:

Handelnde Personen.
a) Gottheiten: 11 (männlich: 5, weiblich: 6),
b) Menschen: 11 (männlich: 6, weiblich: 5).
Dazu kommt der unter „personnages" nicht aufgeführte Phorbas.

c) Statisten: 8 Winde,
„Chœur du peuple",
„Suite du roi."

Zeit der Handlung:

Sagenalter.

Ort der Handlung:

„La scène est en Éthiopie, dans la ville capitale du royaume de Céphée, proche de la mer." (Corneille.)

Quelle:

Ovid, Metamorphosen, Buch 4 u. 5. (Vgl. Examen.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „L'action principale est le mariage de Persée avec Andromède: son nœud consiste en l'obstacle qui s'y rencontre du côté de

---

1) „Andromède ne fut représentée que vers la fin de Janvier 1650 sur le Théâtre du Petit-Bourbon." (Parfait, a. a. O., VII, p. 290.)

Phinée, à qui elle est promise, et son dénouement en la mort de ce malheureux amant, après laquelle il n'y a plus d'obstacle." (Examen.)

2. „Les diverses décorations dont les pièces de cette nature ont besoin, nous obligeant à placer les parties de l'action en divers lieux particuliers, nous forcent de pousser un peu au delà de l'ordinaire l'étendue du lieu général qui les renferme ensemble et en constitue l'unité. Il est malaisé qu'une ville y suffise: il y faut ajouter quelques dehors voisins, comme est ici le rivage de la mer." (ibid.)
3. „Andromède ce soir aura l'illustre époux...."
(Vénus im I. Akt, Scene 3, Vers 358.)

Motiv:

Liebe erfordert Gegenliebe.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

„En attendant, recevez celui-ci comme le plus achevé (des efforts d'imagination ... où les machines pussent être distribuées avec tant de justesse) qui aye encore paru sur nos théâtres; et souffrez que la beauté de la représentation supplée au manque des beaux vers, que vous n'y trouverez pas en si grande quantité que dans Cinna ou dans Rodogune, parce que mon principal but ici a été de satisfaire la vue par l'éclat et la diversité du spectacle, et non pas de toucher l'esprit pour la force du raisonnement, ou le cœur par la délicatesse des passions.... Cette pièce n'est que pour les yeux." (Argument.)

Bemerkungen:

1. „Je me suis bien gardé de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auroient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avoient eu à les instruire de quelque chose qui fût important." (Examen.)
2. „Il n'en va pas de même des machines, qui ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés; elles en font en quelque sorte le nœud et le dénouement, et y sont si nécessaires que vous n'en sauriez retrancher aucune que vous ne fassiez tomber tout l'édifice." (ibid.)

XXI.

Titel und Charakter des Stückes:
Don Sanche d'Aragon, comédie héroïque.

Jahr der ersten Aufführung:
1650[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1650.

Umfang des Stückes:

Akt I:	369 Verse,
Akt II:	363 Verse,
Akt III:	368 Verse,
Akt IV:	360 Verse,
Akt V:	370 Verse;
Summe:	1830 Verse.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 5, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
unbestimmt.

Ort der Handlung:
„La scène est à Valladolid." (Corneille.)

Quelle:

„Cette pièce est toute d'invention, mais elle n'est pas toute de la mienne. Ce qu'a de fastueux le premier acte est tiré d'une comédie espagnole, intitulée «el Palacio confuso»; et la double reconnoissance qui finit le cinquième est prise du roman de Don Pélage." (Examen.)

---

1) Pierre Corneille hat in den Ausgaben, die er selbst besorgt hat, „Andromède" vor „Don Sanche d'Aragon" gesetzt, ebenso Thomas Corneille in seiner Ausgabe der Werke seines Bruders und die späteren Herausgeber. Zwar haben wir keinen thatsächlichen Anhaltspunkt dafür, dass „Don Sanche" wirklich erst nach der „Andromède" aufgeführt worden sei, vielmehr haben Marty-Laveaux' scharfsinnige Ausführungen, nach denen „Don Sanche" sogar vor der „Andromède" aufgeführt sein dürfte, sehr viel für sich, indessen können wir wohl die chronologische Anordnung Corneilles beibehalten, umsomehr als die Annahmen für eine Änderung in der Chronologie nicht als völlig erwiesen erachtet werden können, da sie sich nur auf eine Vermutung La Monnoyes in den von Baillet herausgegebenen „Iugements des savants" von 1772, tome V, p. 354, note, stützen, und „Andromède", mit der sich Corneille seit 1648 beschäftigte, schon früher als „Don Sanche" vollendet gewesen sein dürfte.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. „L'unité de jour y est si peu violontée, qu'on peut soutenir que l'action ne demande pour sa durée que le temps de sa représentation." (Examen.)
2. Die Einheit des Ortes ist beobachtet nach Corneille'scher Auffassung.
3. Die Einheit der Handlung kann als beobachtet gelten.

Motiv:

Ritterliche Auffassung von Ehre und Tüchtigkeit. (Akt II, 3.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „Elle eut d'abord grand éclat sur le théâtre; mais une disgrâce particulière fit avorter toute sa bonne fortune. Le refus d'un illustre suffrage[1]) dissipa les applaudissements que le public lui avoit donnés trop libéralement, et anéantit si bien tous les arrêts que Paris et le reste de la cour avoient prononcés en sa faveur, qu'au bout de quelque temps elle se trouva reléguée dans les provinces, où elle conserve encore son premier lustre." (Examen.)
2. „Le sujet n'a pas grand artifice. C'est un inconnu, assez honnête homme pour se faire aimer de deux reines. L'inégalité des conditions met un obstacle au bien qu'elles lui veulent durant quatre actes et demi; et quand il faut de nécessité finir la pièce, un bon homme semble tomber des nues pour faire développer le secret de sa naissance, qui le rend mari de l'une, en le faisant reconnoître pour frère de l'autre." (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Don Raymond et ce pêcheur ne suivent point la règle que j'ai voulu établir, de n'introduire aucun acteur qui ne fût insinué dès le premier acte, ou appelé par quelqu'un de ceux qu'on y a connus." (Examen.)
2. „Les sentiments du second acte ont autant ou plus de délicatesse qu'aucuns que j'aye mis sur le théâtre. L'amour des deux reines pour Carlos y paroît très-visible ... La confidance qu'y fait celle de Castille avec Blanche est assez ingénieuse; et par une réflexion sur ce qui s'est passé au premier acte, elle prend occasion de faire savoir aux spectateurs sa passion pour ce brave inconnu ...... elles ne font que raisonner ensemble sur ce qu'on vient de voir représenter." (ibid.)

---

[1]) Dieses „illustre suffrage" war das des Louis de Bourbon, Prince de Condé." (Vgl. Parfait, a. a. O., VII, 306.)

XXII.

Titel und Charakter des Stückes:
Nicomède, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1651[1]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1651.

Umfang des Stückes:

Akt I:	364 Verse,
Akt II:	382 Verse,
Akt III:	376 Verse,
Akt IV:	367 Verse,
Akt V:	365 Verse,
Summe:	1854 Verse.

Zahl der Personen:
8 (männlich: 5, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Um 180 v. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Nicomédie.“ (Corneille.)

Quelle:
Justin., lib. XXXIV.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

1. Die Einheiten der Handlung und des Ortes sind beobachtet.
2. Die Einheit der Zeit ist etwas unwahrscheinlich, weil zu gedrängt.

Motiv:
„La grandeur de courage.“ (Examen.)

---

[1]) Die Gebrüder Parfait haben als Jahr der ersten Aufführung des „Nicomède“ 1652 angenommen. Marty-Laveaux bezeichnet diese Annahme als ein kaum erklärliches Versehen, da das Stück bereits 1651 im Druck erschienen ist. In Voltaires „Remarques sur Nicomède“ (Commentaires sur Corneille, III, p. 137) liest man: „Tragédie représentée en 1650.

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:

1. „La représentation n'en a point déplu; et comme ce ne sont pas les moindres vers qui soient partis de ma main, j'ai sujet d'espérer que la lecture n'ôtera rien à cet ouvrage de la réputation qu'il s'est acquise jusqu'ici, et ne le fera point juger indigne de suivre ceux qui l'ont précédé.“ (Au lecteur.)
2. a. „Voici une pièce d'une constitution assez extraordinaire.‘ (Examen.)
   b. „Je ne veux point dissimuler que cette pièce est une de celles pour qui j'ai le plus d'amitié.“ (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Aussi n'y remarquerai-je que ce défaut de la fin, qui va trop vite, ... et où l'on peut même trouver quelque inégalité de mœurs en Prusias et Flaminius.“ (Examen.)
2. „Dans l'admiration qu'on a pour sa vertu, je trouve une manière de purger les passions, dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire.“ (ibid.)
3. „La grandeur de courage y règne seule, et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en sauroit arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique, et n'oppose à ses artifices qu'une prudence généreuse, qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril sans s'émouvoir, et ne veut point d'autre appui que celui de sa vertu, et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs de tous les peuples.“ (Au lecteur.)
4. „J'ai ôté de ma scène l'horreur de sa catastrophe, où le fils fait assassiner son père, qui lui en avoit voulu faire autant, et n'ai donné ni à Prusias ni à Nicomède aucun dessein de parricide.“ (Examen.)

XXIII.

Titel und Charakter des Stückes:

Pertharite, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1652[1]).

[1]) Marty-Laveaux setzt das Jahr 1652 für die erste Aufführung des „Pertharite“ an im Gegensatz zu Voltaire, den Gebr. Parfait und

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1653.

Umfang des Stückes:

Akt I:	388 Verse,
Akt II:	362 Verse,
Akt III:	374 Verse,
Akt IV:	374 Verse,
Akt V:	356 Verse,
Summe:	1854 Verse.

Zahl der Personen:
6 (männlich: 4, weiblich: 2).
Ausserdem Soldaten, von denen einer Akt V, 4 einen Bericht zu machen hat.

Zeit der Handlung:
Zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts.

Ort der Handlung:
„La scène est à Milan.“ (Corneille.)

Quellen:

1. „Antoine du Verdier, livre IV de ses diverses leçons, chap. XII. traduction fidèle de Paul Diacre, à la fin de son quatrième livre, et au commencement du cinquième, des Gestes des Lombards.“ (Au lecteur.)
2. Erycus Puteanus, historiae barbaricae, lib. II, no. 15.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten sind beobachtet in dem Sinne, wie Corneille sie erklärt hat.

Motiv:
„La passion de régner“. (Vgl. Rambert, a. a. O., p. 138.)

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe.

1. „Le succès de cette tragédie a été si malheureux, que pour

den andern Theaterhistorikern, welche das Jahr 1653 angenommen haben; Voltaire setzt sogar 1659 (!) an. (Vgl. Commentaires sur Corneille, III, p. 206.) Marty-Laveaux stützt seine Annahme auf Tallemand des Réaux, welcher schreibt: „Au carnaval de 1652, Mme de Montglas fit une plaisante extravagance chez la présidente de Pommereuil. On y devoit jouer «Pertharite, roi des Lombards,» pièce de Corneille, qui n'a pas réussi.“ (M.-L., a. a. O., VI, p. 4)

m'épargner le chagrin de m'en souvenir, je n'en dirai presque rien.“ (Examen.)

2. „J'ajoute ici, malgré sa disgrâce, que les sentiments en sont assez vifs et nobles, les vers assez bien tournés, et que la façon dont le sujet s'explique dans la première scène ne manque pas d'artifice.“ (ibid.)

Bemerkungen.

1. Das soeben mitgeteilte Urteil Corneille's über das Stück bestätigen auch die Gebrüder Parfait: „L'exposition en est belle, les vers assez bien tournés et les sentiments remplis de noblesse.“ (Parfait, a. a. O., VII, 415.)
2. „Ce qui l'a fait avorter au théâtre a été l'événement extraordinaire qui me l'avoit fait choisir. On n'y a pu supporter qu'un roi dépouillé de son royaume, après avoir fait tout son possible pour y rentrer, se voyant sans forces et sans amis, en cède à son vainqueur les droits inutiles, afin de retirer sa femme prisonnière de ses mains.“ (Examen.)
3. „On n'y a pas aimé la surprise avec laquelle Pertharite se présente au troisième acte, quoique le bruit de son retour soit épandu dès le premier.“ (ibid.)
4. „On n'y a pas aimé ... que Grimoald reporte toutes ses affections à Édüige, sitôt qu'il a reconnu que la vie de Pertharite, qu'il avoit cru mort jusque-là, le mettoit dans l'impossibilité de réussir auprès de Rodelinde.“ (ibid.)
5. „J'ai parlé ailleurs de l'inégalité de l'emploi des personnages, qui donne à Rodelinde le premier rang dans les trois premiers actes, et la réduit au second ou au troisième dans les deux derniers.“ (ibid.)

XXIV.

Titel und Charakter des Stückes:
Œdipe, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1659, kurz vor dem 15. Januar[1]).

---

[1]) Vgl. Loret, in „Muse historique du 25 janvier 1659“:
„Monsieur de Corneille l'aîné,
Depuis peu de temps a donné,
A ceux de l'Hôtel de Bourgogne,
Son dernier ouvrage en besogne,
Ouvrage grand et signalé,
Qui l'Œdipe est intitulé.“
(Abgedruckt bei Parfait, a. a. O., VIII, 248.)

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1659[1]).

Umfang des Stückes:

Akt I:	400 Verse,
Akt II:	378 Verse,
Akt III:	422 Verse;
Akt IV:	408 Verse,
Akt V:	402 Verse,
Summe:	2010 Verse.

Zahl der Personen:
11 (männlich: 7, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
Sagenalter.

Ort der Handlung:
„La scène est à Thèbes." (Corneille.)

Quelle:
Sophocles und Seneca. (Vgl. Examen.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten.
1. Die Einheit der Handlung ist nicht streng gewahrt[2]).
2. Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind beobachtet.

Motiv:
„La haine des Dieux" [3]).

Erfolg des Stückes und Corneilles Urteil über dasselbe:
1. „Je m'arrêtai à celui-ci (Œdipe) dont le bonheur me vengea bien de la déroute de l'autre (Pertharite), puisque le Roi s'en

[1]) Voltaire giebt irrtümlich (Commentaires sur Corneille, III, p. 220) das Jahr 1657 für das erste Erscheinen des „Œdipe" im Druck an. Das kgl. Privileg für die Drucklegung, dessen es stets bei der Veröffentlichung eines Buches in damaliger Zeit bedurfte, ist jedoch erst vom 10. Februar 1659. Die Drucklegung war am 26. März desselben Jahres fertiggestellt. (Vgl. M.-L., VI, p. 110.)

[2]) „Il (M. d'Aubignac) remarque de grands défauts de vraisemblance dans l'épisode de Thésée et de Dircé: d'ailleurs il ne la trouve point liée à la fable d'Œdipe, ensorte qu'il y a duplicité d'action." (Parfait, a. a. O., VIII, p. 252.)

[3]) Vetter, (a. a. O, p. 11,) irrt, wenn er in „masslosem Ehrgeiz" das Grundmotiv des Stückes erkennt. Man vergleiche dagegen Akt V, Scene 6, Vers 1877: „Vous voyez où des Dieux nous a réduits la haine." Œdipe giebt hier selbst das Grundmotiv an. Vgl. dazu auch Akt V, 8, Vers 1899/1900 und Akt V, 9, Vers 1988.

satisfit assez pour me faire recevoir des marques solides de son approbation par ses libéralités.“ (Examen.)

2. „J'ai eu le bonheur de faire avouer qu'il n'est point sorti de pièce de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci.“ (ibid.)

Bemerkungen:

1. „Cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux.... feroit soulever la délicatesse de nos dames, dont le dégoût attire aisément celui du reste de l'auditoire; et... l'amour n'ayant point de part en cette tragédie, elle étoit dénuée des principaux agréments qui sont en possession de gagner la voix publique. Ces considérations m'ont fait cacher aux yeux un si dangereux spectacle, et introduire l'heureux épisode de Thésée et de Dircé.“ (Examen).
2. „On m'y a fait deux objections: l'une, que Dircé, au troisième acte, manque de respect envers sa mère, ce qui ne peut être une faute de théâtre, puisque nous ne sommes pas obligés de rendre parfaits ceux que nous y faisons voir; ...l'autre objection regarde la guérison publique, sitôt qu'Œdipe s'est puni. La narration s'en fait par Cléante et par Dymas; et l'on veut qu'il eût pu suffire de l'un des deux pour la faire: à quoi je réponds que ce miracle s'étant fait tout d'un coup, un seul homme n'en pouvoit savoir assez tôt tout l'effet, et qu'il a fallu donner à l'un le récit de ce qui s'étoit passé dans la ville, et à l'autre de ce qu'il avoit vu dans le palais.“ (ibid.)
3. „Je trouve plus à dire à Dircé qui les écoute, et devroit avoir couru auprès de sa mère, sitôt qu'on lui en a dit la mort; .... si elle y eût couru, Thésée l'auroit suivie, et il ne me seroit demeuré personne pour entendre ces récits. C'est une incommodité de la représentation qui doit faire souffrir quelque manquement à l'exacte vraisemblance. Les anciens avoient leurs chœurs qui ne sortoient point du théâtre, et étoient toujours prêts d'écouter tout ce qu'on leur vouloit apprendre.“ (ibid.)

XXV.

Titel und Charakter des Stückes:
La Toison d'Or, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1660[1]) im November.

---

[1]) „La Toison d'Or“ wurde zuerst, wie die Gebr. Parfait angeben, im November 1660 von den Schauspielern des Theaters im

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1661.

Umfang des Stückes:

Akt	I:	407 Verse,
Akt	II:	372 Verse,
Akt	III:	372 Verse,
Akt	IV:	386 Verse,
Akt	V:	460 Verse,
	Summe:	2237 Verse.

Zahl der Personen:
Das Vorspiel (prologue) kommt hierbei nicht in Betracht[1]).
18 (männlich: 12, weiblich: 6).
Ausserdem: 2 Tritone,
2 Sirenen,
4 Winde,

Zeit der Handlung:
Sagenalter.

Ort der Handlung:
„La scène est à Colchos." (Corneille.)

Quelle:
Valerius Flaccus, Argonauticon libri octo, besonders lib. VI., und Dionys von Milet, den Noël le Comte citiert. (Vgl. Argument.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
1. Die Einheit der Handlung ist gewahrt.
2. Auch die Einheit der Zeit kann als beobachtet gelten, aber
3. die Einheit des Ortes ist hier zum mindesten noch mehr erweitert als in „Andromède."

„Marais" auf Schloss Neubourg vor dem Marquis de Sourdeac und seinen Gästen aufgeführt. (Vgl. auch M.-L., VI, p. 224.) Wenn Voltaire (Commentaires sur Corneille, III, p. 251) das Jahr 1661 für die erste Aufführung des Stückes ansetzt, so meint er wohl die erste Aufführung auf der öffentlichen Bühne, die allerdings erst im Februar 1661 stattfand, wie der Journalist Loret in der „Muse historique", Nr. vom 19. Februar 1661, berichtet.

1) Dieser „Prologue" ist nach Voltaires Urteil ein Muster für derartige Vorspiele.

M o t i v :

Ruhmsucht.

„Et vous ne m'aimez pas, si vous n'aimez ma gloire." Jason Akt IV, 4, Vers 1705.

E r f o l g d e s S t ü c k e s u n d U r t e i l e ü b e r d a s - s e l b e[1]:

1. Nach Lorets Mitteilungen in der „Muse historique" vom 1. Januar, 19. Februar und auch noch vom 3. Dezember 1661 hat das Stück guten Erfolg erzielt.
2. „En 1664, dit le *Dictionnaire portatif des théâtres*, on la remit au théâtre avec la même réussite." (M.-L., VI, 227—228.
3. „C'est dans cette tragédie qu'on retrouve encore ce goût de pointes et des jeux de mots qui était à la mode dans presque toutes les cours, et qui mêlait quelquefois du ridicule à la politesse introduite par la mère de Louis XIV, et par les hôtels de Longueville, de La Rochefoucauld, et de Rambouillet; c'est ce mauvais goût justement frondé par Boileau"[2]. (Voltaire, „Remarque sur la Toison d'or" in „Commentaires sur Corneille").

XXVI.

T e x t u n d C h a r a k t e r d e s S t ü c k e s :

Sertorius, tragédie.

J a h r d e r e r s t e n A u f f ü h r u n g :

1662, am 25. Februar[3]).

J a h r d e r e r s t e n g e d r u c k t e n A u s g a b e[4]):

1662.

---

[1]) Da für dieses Stück und die meisten folgenden Corneille sich nicht über den Erfolg geäussert hat, auch Bemerkungen über seine eigene Beurteilung der Stücke fehlen, so werden die betreffenden Bemerkungen von nun an anderen Quellen entnommen werden als bisher. Auch die sonst unter besonderer Rubrik aufgeführten Bemerkungen Corneilles über einzelne Punkte, die der Kritik oder der Rechtfertigung bedurften, fehlen fast gänzlich für die noch aufzuführenden Stücke. Die Rubrik „Bemerkungen" fällt daher von jetzt ab fort, da etwa zu erwähnende Bemerkungen für das Urteil verwendet werden.

[2]) Vgl. Boileau, Art poétique, III, Vers 180—182, 111, 118.
Vgl. dazu besonders „La Toison d'Or" Akt III, 4 und Akt IV, 2.

[3]) Vgl. Parfait, a. a. O., IX, p. 96.

[4]) Diesem und den folgenden Stücken fehlen „Examens."

Umfang des Stückes:

Akt I: 372 Verse,
Akt II: 376 Verse,
Akt III: 412 Verse,
Akt IV: 384 Verse,
Akt V: 376 Verse,

Summe: 1920 Verse.

Zahl der Personen:

9 (männlich: 6, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:

gegen 79 v. Chr.

Ort der Handlung:

„La scène est à Nertobrige, ville d'Aragon, conquise par Sertorius, à présent Catalayud." (Corneille.)

Quelle:

1. Plutarch, Lebensbeschreibungen des Pompeius, Sulla, Sertorius.
2. Joannis episcopi Gerundensis Paralipenon Hispaniae libri decem. 1579. Band I, p. 98. (M.-L., VI, 358/359, note 2**).

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

Die Einheiten sind im Sinne der Auffassung Corneilles beobachtet.

Motiv:

Vornehme Gesinnung in der Politik.

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

1. „Vous n'y trouverez ni tendresses d'amour, ni emportements de passions, ni descriptions pompeuses, ni narrations pathétiques. Je puis dire toutefois qu'elle n'a point déplu, et que la dignité des noms illustres, la grandeur de leurs intérêts, et la nouveauté de quelques caractères, ont suppléé au manque de ces grâces. Le sujet est simple, et du nombre de ces événements connus, où il ne nous est pas permis de rien changer qu'autant que la nécessité indispensable de les réduire dans la règle nous force d'en resserrer les temps et les lieux." (Au lecteur.)
2. „Après tant de tragédies peu dignes de Corneille, en voici une

où vous retrouvez souvent l'auteur de Cinna." [Voltaire, Remarque sur Sertorius[1]).]

3. „Loret se montre en général très-favorable à Corneille; mais il n'a exagéré en rien le succès de cette pièce qui fut fort applaudie et fort admirée." (M.-L., VI, 354.)
4. d'Aubignac's Kritik des Sertorius ist sehr parteiisch und ungerecht. (Vgl. auch M.-L., VI, 356.)
5. „Il m'étoit impossible de garder l'unité de lieu sans lui faire faire cette échappée [sc.] à Pompée qui .... n'a pas assez pourvu à sa propre sûreté), qu'il faut imputer à l'incommodité de la règle, plus qu'à moi, qui l'ai bien vue." (Au lecteur.)

XXVII.

Titel und Charakter des Stückes:
Sophonisbe, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1663, im Januar[2]).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1663.

Umfang des Stückes:

Akt I:	386 Verse,
Akt II:	378 Verse,
Akt III:	368 Verse,
Akt IV:	384 Verse,
Akt V:	306 Verse,
Summe:	1822 Verse.

Zahl der Personen:
12 (männlich: 8, weiblich: 4).
Dazu noch Wachen.

---

[1]) Voltaire sagt ebendaselbst: „Sertorius et toutes les pièces suivantes sont plutôt des dialogues sur la politique, et des pensées dans le goût et non dans le style de Tacite, que des pièces de théâtre; il faut bien distinguer les intérêts d'État et les intérêts du cœur. Tout ce qui n'est point fait pour remuer fortement l'âme n'est pas du genre de la tragédie: le plus grand défaut est d'être froid." Im nächsten Kapitel werden wir sehen, dass Corneille etwas ganz anderes mit seiner sogenannten Tragödie bezweckte, als Voltaire.

[2]) Vgl. Loret in „Muse historique du 20 janvier 1663", abgedruckt bei Parfait.

Zeit der Handlung:
203 v. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Cyrthe, capitale du royaume de Syphax, dans le palais du roi." (Corneille.)

Quelle:
Livius, lib. XXX, 12—15.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten sind nach Corneilles Auffassung beobachtet.

Motiv:
„La gloire de sa patrie" [nämlich Sophonisbes] [1]).

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

1. „Elle n'eut qu'un médiocre succès et la Sophonisbe de Mairet continua à être représentée." (Voltaire, Remarque sur Sophonisbe.)
2. „Celle de Corneille fut oubliée au bout de quelques années. Elle essuya dans sa nouveauté beaucoup de critiques, et eut des défenseurs célèbres; mais il parait qu'elle ne fut ni bien attaquée ni bien défendue." (ibid.)
3. „La pièce en est pleine (sc. de défauts); elle est très froide, très mal conçue, et très mal écrite." (ibid.)
4. L'Aubignac hat das Stück in ganz gehässiger Weise heruntergerissen. (Vgl. dazu Marty-Laveaux' Notice. [M.-L., VI, 453—459, besonders p. 457.])

XXVIII.

Titel und Charakter des Stückes:
Othon, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1664 [2]).

---

1) Chapuzau, Théâtre françois, p. 41–42: „Sophonisbe .... qui sacrifie cette tendresse à la gloire de sa patrie"

2) Voltaire (Commentaires sur Corneille, IV, p. 31.) giebt das Jahr 1665 für die erste Aufführung des „Othon" an. Er irrt jedoch, und Marty-Laveaux hat recht, wenn er das Jahr 1664 dafür annimmt. Loret kündigt nämlich in der „Muse historique", Nr. vom 2. August 1664, die erste Aufführung, die zu Fontainebleau stattfand an und berichtet in der Nr. vom 8. November 1664 über die erste im „Hôtel de Bourgogne" zu Paris stattgehabte Aufführung des „Othon".

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1665.

Umfang des Stückes:

Akt I: 372 Verse,
Akt II: 384 Verse,
Akt III: 396 Verse,
Akt IV: 336 Verse,
Akt V: 344 Verse,

Summe: 1832 Verse.

Zahl der Personen:
12 (männlich: 8, weiblich: 4).

Zeit der Handlung:
68 n. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Rome, dans le palais impérial.“ (Corneille.)

Quelle:
Tacitus, historiarum lib. I.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten sind nach Corneilles Auffassung derselben beobachtet.

Motiv:
Ehrgeiz.

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

1. „Si mes amis ne me trompent, cette pièce égale ou passe la meilleure des miennes. Quantité de suffrages illustres et solides se sont déclarés pour elle; et si j'ose y mêler le mien je vous dirai que vous y trouverez quelque justesse dans la conduite, et un peu de bon sens dans le raisonnement. Quant aux vers, on n'en a point vu de moi que j'aye travaillés avec plus de soin. Le sujet est tiré de Tacite, qui commence ses *Histoires* par celle-ci; et je n'en ai encore mis aucune sur le théâtre à qui j'aye gardé plus de fidélité, et prêté plus d'invention.“ (Au lecteur.)
2. „En vain Corneille dit, dans sa préface, que cette pièce égale ou passe la meilleure des siennes; en vain Fontenelle fait l'éloge d'Othon: le temps seul est juge souverain; il a banni cette pièce du théâtre.“ (Voltaire, Remarque sur Othon.)

3. Boileau tadelte das Stück scharf, weil ihm eine tragische Handlung fehle. (Vgl. M.-L., VI, 568.)

XXIX.

Titel und Charakter des Stückes:
Agésilas, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1666. Ende April. (Vgl. Parfait, X.)

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1666.

Umfang des Stückes:

Akt I:	410 Verse,
Akt II:	441 Verse,
Akt III:	435 Verse,
Akt IV:	417 Verse,
Akt V:	419 Verse,
Summe:	2122 Verse.

Zahl der Personen:
9 (männlich: 6, weibliche: 3).

Zeit der Handlung:
Das 1. Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts v. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Éphèse.“ (Corneille).

Quelle:
Plutarchs Lebensbeschreibungen des Agesilaus und Lysander.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten sind im Sinne der Auffassung Corneilles beobachtet[1]).

Motiv:
„L'orgueil du diadème“ (Akt III, 4.) und daraus entspringende kluge Selbstbeherrschung.

[1]) „Les règles sont bonnes; mais leur méthode n'est pas de notre siècle; et qui s'attacheroit à ne marcher que sur leur pas, feroit sans doute peu de progrès, et divertiroit mal son auditoire.“ (Au lecteur.) Ein Hinweis auf die erweiterte Fassung, die Corneille den „Regeln“ gegeben hatte.

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

1. Bei Parfait X, p. 152 ist die Rede von „la chûte d'Agésilas."
2. „Ce n'est plus ici le grand Corneille, ni même l'auteur d'Œdipe et de Sertorius. Quoiqu'on y apperçoive encore son génie, on reconnoît trop sensiblement que les forces l'abandonnent et qu'il n'en reste plus que quelques vestiges." (Parfait, X, p. 25.)

XXX.

Titel und Charakter des Stückes:
Attila, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:
1667, Ende Februar oder Anfang März. (Vgl. Parfait, X, p. 152.)

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1668.

Umfang des Stückes:

Akt I:	360 Verse,
Akt II:	352 Verse,
Akt III:	372 Verse,
Akt IV:	368 Verse,
Akt V:	336 Verse,
Summe:	1788 Verse.

Zahl der Personen:
7 (männlich: 4, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:
Um 453.

Ort der Handlung:
„La scène est au camp d'Attila, dans la Norique." (Corneille).

Quelle:
Jornandès, de Getarum rebus gestis, cap. XXXV sq., und Gregor v. Tours, Historiae ecclesiasticae Francorum lib. II, cap. IX. (Vgl. M.-L., Notice sur Attila.)

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten können wie in den letztgenannten Stücken als beobachtet gelten.

Motiv:

„Une férocité noble.“ (Vgl. Pellison, a. a. O., II, p. 204.)

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

1. M. Corneille vit le goût du siècle se tourner entierement du côté de l'amour le plus passionné, et le moins mêlé d'héroïsme; mais il dédaigna fierement d'avoir de la complaisance pour ce nouveau gout ..... La scène où Attila délibere, s'il doit s'allier à l'empire qui tombe, ou à la France qui s'élève, est une des plus belles choses qu'il ait faites .... La Tragédie, au reste, est mal conduite, la versification négligée en beaucoup d'endroits et la catastrophe, quoique fondée dans l'Histoire, paroît trop merveilleuse.“ (Parfait, X, p. 153.)
2. Boileau hatte drucken lassen „deux Épigrammes très-laconiques, qu'il fit contre l'Agésilas et contre l'Attila du grand Corneille[1]; quoique Chapellain les eût fort vantées, sans sçavoir qui en étoit l'Auteur.“ (Parfait, X, p. 151.)

XXXI.

Titel und Charakter des Stückes:

Tite et Bérénice, comédie heroïque.

Jahr der ersten Aufführung:

1670, am 28. November. (Parfait, XI, p. 108.)

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1671.

Umfang des Stückes:

Akt I:	350 Verse,
Akt II:	360 Verse,
Akt III:	340 Verse,
Akt IV:	364 Verse,
Akt V:	360 Verse,
Summe:	1774 Verse.

Zahl der Personen:

8 (männlich: 5, weiblich: 3).

[1]) Corneille hatte diese Epigramme missverstanden und zu seinen Gunsten ausgelegt: „comme si l'Auteur avoit voulu dire que la première de ces Pièces excitoit parfaitement la pitié, et que l'autre étoit le *non plus ultrà* de la Tragédie.“ (Vgl. Bolæana, abgedruckt bei Parfait, X, p. 155.)

Zeit der Handlung:
Ums Jahr 78 n. Chr.

Ort der Handlung:
„La scène est à Rome, dans le palais impérial.“ (Corneille).

Quelle:
«Xiphilinus ex Dione in Vespasiano, et in Tito Guillelmo Blanco interprete.» So giebt Corneille selbst seine Quelle an[1]).

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:
Die Einheiten können als beobachtet gelten in dem Sinne, wie sie Corneille erklärt.

Motiv:
Ehrgeiz (der Domitie).

Erfolg des Stückes und Urteil über dasselbe.

1. „Vous m'allez dire, je le vois bien, qu'il (Corneille) a été loué universellement d'avoir bien fini; qu'on dit qu'il s'est surpassé lui-même dans le dénoûment; et que la catastrophe a été admirée de tout le monde, en un sujet où elle étoit si difficile.“ So äussert sich der Abbé de Villars über den Erfolg; seine Kritik des Stückes ist vernichtend. (Vgl. M.-L., VII, p. 193 und Parfait, XI, p. 108—120). Corneille, der sich bereits völlig ausgegeben hatte, durfte sich nicht mit dem jungen Racine, dessen Stern noch im Steigen begriffen war, in einen Wettstreit einlassen.

XXXII.

Titel und Charakter des Stückes:
Psyché, tragédie-ballet[2].)

---

[1]) Marty-Laveaux, VII, p. 197, note 1, bemerkt: „L'abrégé de l'histoire de Dion Cassius par Xiphilin a été imprimé pour la première fois en 1551, par Robert Estienne, avec la traduction latine de Guillaume Blanc d'Alby, en un volume in-4°. Vgl. daselbst p. 159, 160, 163, 164, 165, 169.

[2]) Die Originalausgabe des Stückes trägt den Namen Molières als des Verfassers. In der That hatte Molière vom Könige den Auf-

Jahr der ersten Aufführung:
1671, im Januar. (Vgl. Parfait, XI, p. 121.)

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1671.

Umfang des Stückes:

Prolog:	169 Verse,
Akt I:	401 Verse,
Akt II:	354 Verse,
Akt III:	353 Verse,
Akt IV:	388 Verse,
Akt V:	469 Verse,
Summe:	2134 Verse.

XXXIII.

Titel und Charakter des Stückes:
Pulchérie, comédie-heroïque.

Jahr der ersten Aufführung:
1672, im November. (Vgl. Parfait, XI, p. 245).

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:
1673.

---

trag erhalten, für den Karneval 1671 ein Stück zu schreiben. Plan und Anlage der „Psyché" sind auch Molières Werk, ebenso kleine Bruchstücke der Dichtung. Quinault hat den Text für die Gesangsstücke geliefert. Die Hauptarbeit aber hat Corneille geleistet, so dass das Stück hier nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden darf. Wenn aber das Stück hier nur mit einigen rein historischen Notizen versehen erscheint und ausserdem nur noch der allein Corneille zu verdankende Umfang des Stückes angegeben wird, so ist dafür der Umstand bestimmend gewesen, dass Corneille sich bei seiner Arbeit dem ihm von Molière vorgezeichneten Rahmen anzupassen gezwungen war, das Stück also nicht so selbständig Erdichtetes aufweist, wie die übrigen Zu Lebzeiten Corneilles hat das Stück denn auch überhaupt in den Ausgaben seiner Werke gefehlt. (Vgl. M.-L., VII, p. 279—289.) Auch die Molièreforschung rechnet heute das Stück zu Molières Werken: Von Molière ist der Plan des ganzen, der Prolog, der 1. Akt und die 1. Scene des 2. und 3. Aktes. Corneille hat das Stück nur vollendet. (Vgl. Hugo Erdmann, a. a. O.)

Umfang des Stückes:

Akt I: 368 Verse,
Akt II: 356 Verse,
Akt III: 364 Verse,
Akt IV: 348 Verse,
Akt V: 322 Verse,
Summe: 1758 Verse.

Zahl der Personen:

6 (männlich: 3, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:

um 450.

Ort der Handlung:

„La scène est à Constantinople, dans le palais impérial." (Corneille).

Quelle:

Die Geschichte; Genaueres ist nicht festzustellen.

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten: Die Einheiten können als beobachtet gelten in dem Sinne, wie sie von Corneille gelehrt worden sind.

Motiv:

Ehrgeiz[1]).

Erfolg des Stückes und Urteile über dasselbe:

„Bien que cette pièce aye été reléguée dans un lieu où on ne vouloit plus se souvenir qu'il y eût un théâtre, bien qu'elle ait passé par des bouches pour qui on n'étoit prévenu d'aucune estime, bien que ses principaux caractères soient contre le goût du temps, elle n'a pas laissé de peupler le désert, de mettre en crédit des acteurs dont on ne connoissoit pas le mérite, et de faire voir qu'on n'a pas toujours besoin de s'assujettir aux entêtements du siècle pour se faire écouter sur la scène. J'aurai de quoi me satisfaire, si cet ouvrage est aussi heureux à la lecture qu'il a été à la représentation; et si j'ose ne vous dissimuler rien, je me flatte assez pour l'espérer." (Au lecteur.)

M. de Visé lobt das Stück im IV. Bande seines „Mercure galant", p. 225 ff. (Vgl. Parfait XI, p. 247.)

---

[1]) Darauf wird auch angespielt im „Attila", Akt I, 2, Vers 205—208:
„Le second Théodose avoit pris leur modèle:
Sa sœur à cinquante ans le tenoit en tutelle,
Et fut, tant qu'il régna, l'âme de ce grand corps,
Dont elle fait encor mouvoir tous les ressorts."

XXXIV.

Titel und Charakter des Stückes:

Suréna, Général des Parthes, tragédie.

Jahr der ersten Aufführung:

1674.

Jahr der ersten gedruckten Ausgabe:

1675.

Umfang des Stückes:

Akt I:	348 Verse,
Akt II:	344 Verse,
Akt III:	364 Verse,
Akt IV:	324 Verse,
Akt V:	358 Verse,
Summe:	1738 Verse.

Zahl der Personen:

7 (männlich: 4, weiblich: 3).

Zeit der Handlung:

um 53 v. Chr.

Ort der Handlung:

„La scène est à Sélencie, sur l'Euphrate." (Corneille.)

Quelle:

1. Plutarch, Leben des Crassus.
2. Appianus Alexandrinus, Parthica. (Interpolation in Buch XI seiner römischen Geschichte. [Vgl. dazu M.-L., VII, p. 460, note 1.])

Beobachtung des Gesetzes der 3 Einheiten:

Die Einheiten sind nach der Auffassung Corneilles beobachtet.

Motiv:

Selbstlosigkeit[1]).

Erfolg des Stückes und Urteil über dasselbe:

Der Durchfall dieses Stückes bestimmte Corneille endgültig der Bühne zu entsagen. „L'âge dans ses nerfs a fait couler sa glace." (Parfait).

---

[1]) Bei Pellisson et d'Olivet, a. a. O., liest man über Suréna: „un homme que son trop de mérite, et de trop grands services rendent criminel auprès de son maître."

Drittes Kapitel.

Gesammtdarstellung der dramatischen Theorien Pierre Corneilles.

A. Aufgabe des Dramas.

Bei Gelegenheit der Veröffentlichung von „La Suite du Menteur" (1645) hat Corneille seinen Standpunkt betreffs der Aufgabe des Dramas dahin ausgesprochen, dass er es mit Aristoteles und Horaz halte: „notre art n'a pour but que le divertissement." (Épître de la Suite du Menteur.)

Aristoteles leitete den Ursprung der dramatischen Dichtung allein aus dem Vergnügen der Menschen her, menschliche Handlungen nachahmen zu sehen. (Aristoteles, Poetik IV.) Daher behauptet Corneille denn auch zunächst mit Aristoteles: „la poésie dramatique a pour but le seul plaisir des spectateurs." (M.-L., I, 16.) Bei der Frage, wie dies möglich sei, erinnert er sich an Horaz (de arte poetica, Vers 341 ff.): „nous ne saurions plaire à tout le monde, si nous n'y mêlons l'utile, ... les gens graves et sérieux, les vieillards, les amateurs de la vertu, s'y ennuieront s'ils n'y trouvent rien à profiter." (M.-L., I, 17.) Und hieraus zieht Corneille den Schluss für das Drama: „quoique l'utile n'y entre que sous la forme du délectable, il ne lasse pas d'y être nécessaire" (M.-L., I, 17.) In der „utilité" also sieht Corneille die weitere Aufgabe des Dramas. Nützen soll das Drama; es soll erziehlich auf den Zuschauer, bezw. den Leser wirken. In welcher Weise geschieht das?

Corneille erkennt vier Möglichkeiten, dieser Aufgabe im Drama gerecht zu werden. Er empfiehlt:

1. Eingestreute „sentences et instructions morales." (M.-L., I, 18.)
2. „La naïve peinture des vices et des vertus." (M.-L., I, 20.)

3. „La punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes." (M.-L. I, 21.)
4. „La purgation des passions par le moyen de la pitié et de la crainte." (M.-L., I, 22.)

Allerdings können die „sentences et instructions morales" bis zu einem gewissen Grade veredelnd und somit erziehlich wirken. Durch Handlungen wird jedoch dasselbe Ziel in weit höherem Masse erreicht werden können, insofern als die Motive, welche Handlungen veranlassen und in denselben zu Tage treten, sich dem Zuschauer viel eindringlicher einprägen als das flüchtige Wort, das noch dazu infolge von mancherlei Umständen im Theater dem Ohre entgehen kann. Auf den Leser wird allerdings eine gesunde Moral auch in der Form von Sentenzen und Maximen Eindruck zu machen nicht verfehlen.

Übrigens ist es nicht verwunderlich, dass gerade Corneille die Anwendung von Sentenzen empfiehlt. Hat er doch gerade, wie selten einer, den ausgedehntesten Gebrauch davon gemacht und sich damit als ein gelehriger Schüler der Römer, besonders des Seneca, erwiesen. [Lemaître, a. a. O., p. 9.][1])

„La naïve peinture des vices et des vertus .... ne manque jamais à faire son effet."(M.-L., I, 20.) Das ist nicht zu leugnen. „Celle-ci se fait toujours aimer, quoique malheureuse; et celui-là se fait toujours haïr, bien que triomphant." ((M.-L., I, 20.) Da aber die Güter dieses Lebens oft auf Erden nicht nach Gebühr verteilt sind, so will das Publikum und mit ihm Corneille wenigstens im Drama völlige Gerechtigkeit herrschen sehen. Daher empfiehlt er trotz Aristoteles' Geringschätzung der gerechten Verteilung von Lohn und Strafe „la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes." Indessen für unumgänglich nötig hält Corneille die Durchführung dieser Gerechtigkeit nicht, sie ist für ihn nicht „un précepte de l'art"; er sieht darin nichts als eine Gewohnheit, die zu seiner Zeit gäng und gäbe war, um

---

[1]) Auch aus seinen Selbstkritiken geht dieser Einfluss der Römer ziemlich deutlich hervor. Voltaire urteilt darüber, indem er Corneille und Racine vergleicht: „Corneille raisonnait plus qu'il ne sentait, au lieu que Racine sentait plus qu'il ne raisonnait; et au théâtre il faut sentir." (Commentaires sur Corneille, Examen de Médée.)

den Wünschen des Publikums gerecht zu werden und die gewünschte Wirkung durch das Drama zu erzielen. Denn: „le succès heureux de la vertu, en dépit des traverses et des périls, nous excite à l'embrasser; et le succès funeste du crime ou de l'injustice est capable de nous en augmenter l'horreur naturelle, par l'appréhension d'un pareil malheur." (M.-L., I, 21—22.)

Mit den letzten Worten deutet Corneille schon auf die vierte Art der nützlichen Wirkung hin, welche für die Tragödie wesentlich ist. Im zweiten „Discours" sagt er hierüber: „par la pitié et la crainte elle purge de semblables passions", und fügt hinzu: „Ce sont les termes dont Aristote se sert dans sa définition." (M.-L., I, 52.) Die Stelle lautet bei Aristoteles, Kapitel VI: „δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν." Hören wir, wie Corneille diese Stelle versteht.

Zwei Dinge lehren ihn die Worte des Stagiriten:

1. „Qu'elle (la tragédie) excite la pitié et la crainte.
2. „Que par leur moyen elle purge de sembable passions." (M.-L., I, 52.)

Um dies zu begründen, zieht er eine andere Stelle der Poetik des Aristoteles heran. Im Kapitel XIII heisst es daselbst: „ἔλεος μὲν περὶ τόν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον." Corneille überträgt die Stelle: „Nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu'ils ne méritent pas, et nous craignons qu'il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables." (M.-L., 1, 53.) Daraus schliesst er: „la pitié embrasse l'intérêt de la personne que nous voyons souffrir, la crainte qui la suit regarde le nôtre .... La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter; et ce désir, à purger, modérer, rectifier, et même déraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans ce malheur les personnes que nous plaignons, par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour eviter l'effet il faut retrancher la cause." (M.-L., I, 53.)

Also, indem die Tragödie beim Zuschauer Mitleid und Furcht erregt, reinigt sie ihn von den Leidenschaften, die den „bemitleideten Gegenstand" ins Unglück gestürzt haben. (Vgl. Lessing, a. a. O., Stck. 78 und Stck. 81.)

Weit gefehlt! Unser Lessing hat eingehend den Irrtum der Auffassung Corneilles nachgewiesen. „Aristoteles sagt:

Durch das Mitleid und die Furcht, welche die Tragödie erweckt, soll unser Mitleid und unsere Furcht, und was diesen anhängig, gereinigt werden." (Lessing, a. a. O., Stck. 81. Bd. X, p. 130.) Das eben ist die wesentliche Aufgabe der Tragödie, dass sie durch die Erregung von Furcht und Mitleid unsere Furcht und unser Mitleid, und nur diese beiden Affekte, reinige, läutere und „auf das rechte Mass zurückführe", sie in „tugendhafte Fertigkeiten" umwandele. (Vgl. Lessing, Stck. 77 u. 81; vgl. auch Jürging, a. a. O., p. 45.) Mitleid und Furcht erregen kann auch die Komödie, indessen ist die zu bewirkende Läuterung nicht für die Aufgabe der Komödie wesentlich.

Aristoteles lehrt: Mitleid und Furcht soll die Tragödie erregen, „beides, versteht sich, durch eine und eben dieselbe Person." (Lessing, Stck. 81, Bd, X, p. 129.) Corneille ist ganz anderer Meinung, dabei aber in dem guten Glauben, dass seine Meinung auch die des Aristoteles sei. Hören wir ihn wieder selbst:

1. „Il (Aristote) ne dit jamais: «celui-là (événement) n'y est pas propre parce qu'il n'excite que la pitié et ne fait naître de crainte, et cet autre n'y est pas supportable, parce qu'il n'excite que de la crainte, et ne fait point naître de pitié; mais il les rebute, parce, dit-il, qu'ils n'excitent ni pitié ni crainte;» et nous donne à connoître par là que c'est par le manque de l'une et de l'autre qu'ils ne lui plaisent pas, et que s'ils produisoint l'une des deux, il ne leur refuseroit point son suffrage." (M.-L., I, 61). Und so findet er sich denn schnell mit Aristoteles ab: „Nous n'avons qu'à dire que .... il (Aristote) n'a pas entendu que ces deux moyens y servissent toujours ensemble; et qu'il suffit selon lui de l'un des deux pour faire cette purgation." (M.-L., I, 60.)
2. „Établissons pour maxime que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte par le moyen d'un premier acteur, ... mais que cela n'est pas d'une nécessité si absolue qu'on ne se puisse servir de divers personnages pour faire naître ces deux sentiments comme dans Rodogune, et même ne porter l'auditeur qu'à l'un des deux, comme dans Polyeucte." (M.-L., I, 62.)

Wie waren solche Auffassungen über die Aufgaben der Tragödie möglich? Offenbar hatte Corneille die noch

lange nach ihm viel umstrittene aristotelische Ansicht über die Aufgabe der Tragödie nur geahnt, ohne sie sich je recht klar gemacht zu haben, eine Auffassung, die vielleicht durch die folgenden Worte bestätigt werden dürfte: „Si la purgation des passions se fait dans la tragédie, je tiens qu'elle se doit faire de la manière que je l'explique, mais je doute si elle s'y fait jamais et dans celles-là même qui ont les conditions que demande Aristote." (M.-L., I, 57). Oder sollte Lessing (a. a. O., Stck. 81; Bd. X, p. 129) doch den wahren Grund der falschen Auffassung Corneilles angeben? Er sagt: „Die Regeln des Aristoteles sind alle auf die höchste Wirkung der Tragödie calculirt. Was macht aber Corneille damit? Er trägt sie falsch und schielend genug vor; und weil er sie doch noch viel zu strenge findet: so sucht er bey einer nach der andern, quelque modération, quelque favorable interprétation; entkräftet und verstümmelt, deutelt und vereitelt eine jede, — und warum? pour n'être pas obligé de condamner beaucoup de poemes que nous avons vu réussir sur nos theatres; um nicht viele Gedichte verwerfen zu dürfen, die auf unseren Bühnen Beyfall gefunden."

Ein wirksameres Mittel der Läuterung sieht Corneille in der Erregung von Bewunderung. Im „Examen de Nicomède" bemerkt er darüber: „Dans l'admiration qu'on a de sa vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote, et qui est peut-être plus sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte. L'amour qu'elle nous donne pour cette vertu que nous admirons, nous imprime de la haine pour le vice contraire." (M.-L., V, 508.) „Le succès a montré que la fermeté des grands cœurs, qui n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs." (M.-L., V, 507.)

In Ermangelung des richtigen Verständnisses der aristotelischen Forderung von Mitleid und Furcht, hat er denn auch in allen seinen sogenannten Tragödien danach gestrebt, für seine Helden Bewunderung zu erregen.

B. Wahl des dramatischen Stoffes.

Aristoteles hatte gefunden, dass das Drama, um seiner Aufgabe gerecht werden zu können, nicht nur wirklich Geschehenes

sondern auch das, „was nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit möglich ist," zur Darstellung bringe. (Poetik IX.) Daraus ergiebt sich nach seiner Ansicht für den Dichter die Möglichkeit, aus den Überlieferungen der Geschichte oder aus seiner eigenen Einbildungskraft zu schöpfen. Er hielt es sogar für „nicht unter allen Umständen erstrebenswert, sich an die überlieferten Stoffe zu halten, welche die Tragödien in der Regel behandelten." (ibid.) Corneille äussert seine Ansicht über diese Frage im Eingange des ersten „Discours". Er verlangt, dass der dramatische Dichter sich bei der Wahl seines Stoffes an die Geschichte anlehne, wenigstens bei der Wahl eines tragischen Stoffes: „Les grands sujets (und das sind diejenigen der besten Tragödien nach seiner Ansicht) qui remuent fortement les passions, et en opposent l'impétuosité aux lois du devoir ou aux tendresses du sang, doivent toujours aller au delà du vraisemblable, et ne trouveroient aucune croyance parmi les auditeurs, s'ils n'étoient soutenus, ou par l'autorité de l'histoire qui persuade avec empire, ou par la préoccupation de l'opinion commune qui nous donne ces mêmes auditeurs déjà tous persuadés." (M.-L., I, 15.) Besonders wichtig erscheint ihm diese Anlehnung an die Geschichte bei tragischen Stoffen, in denen nicht Könige, sondern gewöhnliche Sterbliche Träger der Handlung sind. (Vgl. M.-L., I, 55.)

Doch wie kommt es, dass Corneille in diesem Punkte mit Aristoteles, vor dessen Autorität er doch so und so oft sich ehrfurchtsvoll beugt, ganz und gar nicht übereinstimmt? Aristoteles begnügt sich eben mit einer Fabel, die sich innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit abwickelt; Corneille will mehr. Wie wir soeben gesehen haben, glaubt Corneille, dass die „grands sujets", also die besten tragischen Stoffe, über die Grenzen der Wahrscheinlichkeit hinausgehen müssen. Aber was uns nicht wahrscheinlich ist, das ist uns auch nicht glaubhaft. Was uns nicht glaubhaft ist, kann nicht unser Mitempfinden erregen. Um nun diese über das Wahrscheinliche hinausgehende Handlung in ihrer „grandeur assez illustre et assez extraordinaire," dem Zuschauer doch glaubhaft zu machen, verlangt er die Anlehnung an die Geschichte. Dass es hierbei Corneille nur um die Wahr-

scheinlichkeit zu thun ist, geht auch aus folgenden Stellen hervor, wo er sich über den geschichtlichen Hintergrund in Tragödienstoffen ausspricht. Er unterscheidet dieselben untereinander, je nachdem „celui qui veut faire périr l'autre le connoît ou ne le connoît pas, et s'il achève, ou n'achève pas.“ (M.-L., I, 66—67,)

1. „J'estime donc, en premier lieu, qu'en celles où l'on se propose de faire périr quelqu'un que l'on connoît, soit qu'on achève, soit qu'on soit empêché d'achever, il n'y a aucune liberté d'inventer la principale action, mais qu'elle doit être tirée de l'histoire ou de la fable. Ces entreprises contre des proches ont toujours quelque chose de si criminel et de si contraire à la nature, qu'elles ne sont pas croyables, à moins que d'être appuyées sur l'une ou sur l'autre; et jamais elle n'ont cette vraisemblance sans laquelle ce qu'on invente ne peut être de mise.“ (M.-L., I, 73.)
2. „Je n'ose décider si absolument de la seconde espèce. Qu'un homme prenne querelle avec un autre, et que l'ayant tué il vienne à le reconnoître pour son père ou pour son frère, et en tombe au désespoir, cela n'a rien que de vraisemblable, et par conséquent on le peut inventer; mais d'ailleurs cette circonstance de tuer son père ou son frère sans le connoître, est si extraordinaire et si éclatante, qu'on a quelque droit de dire que l'histoire n'ose manquer à s'en souvenir, quand elle arrive entre des personnes illustres, et de refuser toute croyance à de tels événements, quand elle ne les marque point.“ (M.-L., I, 73—74.)
3. „Celles de la troisième espèce ne reçoivent aucune difficulté: non-seulement on les peut inventer, puisque tout y est vraisemblable, et suit le train commun des affections naturelles, mais je doute même si ce ne seroit point les bannir du théâtre que d'obliger les poëtes à en prendre les sujets dans l'histoire.“ (M.-L., I, 76.)

Übrigens verlangt Corneille eben nur Anlehnung an die Geschichte. Wie er es mit der historischen Treue hält, werden wir weiter unten erfahren.

Einen geschichtlichen Hintergrund verlangt also Corneille für die Tragödie „par excellence“, d. h. für diejenige, welche ihm als die beste erscheint, in der es sich handelt um „le combat des passions contre la nature, ou du devoir contre l'amour.“ (M.-L., I, 70.) Neben dieser lässt er aber auch eine Tragödie

sozusagen zweiten Grades zu: „Ce n'est pas qu'on ne puisse faire une tragédie d'un sujet purement vraisemblable.“ (M.-L., I, 14.) Als Beispiel derselben führt er die von Aristoteles (Poetik IX) erwähnte „Blume des Agathon“ an, und bemerkt dazu: „où les noms et les choses étoient de pure invention, aussi bien qu'en la comédie.“ (M.-L., I, 15.) Diese Worte gestatten uns den Schluss, dass Corneille bei der Wahl des Stoffes für diese nach seiner Ansicht minderwertige Gattung der Tragödie, wie auch für die Komödie dem Dichter gestattet, seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, allerdings nur innerhalb der Grenzen des Glaubhaften[1]).

Bei der Wahl des dramatischen Stoffes für die Komödie sowohl, als auch für die Tragödie ist zu berücksichtigen, dass der Stoff habe „une juste grandeur, c'est-à-dire qu'elle (l'action) ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination.“ (M.-L., I, 29.) Indem Corneille diese „juste grandeur“ mit Aristoteles (Poetik VII) nur in den Stoffen sieht, die da haben, „un commencement, un milieu, et une fin“ (ibid.), schliesst er die „actions momentanées“ von der Verwendung für das Drama aus. Andererseits bemerkt er jedoch im „Examen de Théodore“ „la tragédie n'est pas obligée de représenter toute la vie de son héros ou de son héroïne, et doit ne s'attacher qu'à une action propre au théâtre.“ (M.-L., V, p. 14.)

Mit Aristoteles (Poetik V) sieht Corneille im Drama die nachahmende Darstellung der Handlungen von Personen. (M.-L., I, 23.) Die Beschaffenheit dieser Handlungen ist massgebend bei der Unterscheidung der dramatischen Dichtungen in Komödien und Tragödien: „... après avoir lu dans Aristote que la tragédie est une imitation des actions, et non pas des hommes

[1]) Die Ansicht, dass der Stoff der besten Tragödien über die Wahrscheinlichkeit hinausgehen müsse, hat Corneille auch in der Vorrede zum „Héraclius“ ausgesprochen. Daselbst bemerkt er auch, dass „la vraisemblance n'est qu'une condition nécessaire à la disposition, et non pas au choix du sujet, ni des incidents qui sont appuyés de l'histoire.“ (M.-L, V, p. 146.) Ebendaselbst fordert er auch, dass „tout ce qui entre dans le poëme doit être croyable .... par l'un de ces trois moyens, la vérité, la vraisemblance, ou l'opinion commune.“

je pense avoir quelque droit de dire la même chose de la comédie, et de prendre pour maxime que c'est par la seule considération des actions, sans aucun égard aux personnages, qu'on doit déterminer de quelle espèce est un poëme dramatique.“ (Épître à M. de Zuylichem, M.-L., V, 407.)

Aristoteles hatte geglaubt, dass die Komödie nur die Handlungen gemeiner Naturen zur Darstellung bringen könne. Seine Definition findet sich in der Poetik, Kapitel V: „Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶ .... μίμησις φαυλοτέρων.“ Corneille ist mit dieser Definition nicht zufrieden, denn Aristoteles, sagt er, „s'arrête ici à la condition des personnes, sans dire quelles doivent être ces actions.“ (M.-L., I, 23.) Zwar seien zur Zeit des Aristoteles und auch noch später nur Personen „d'une condition très médiocre“ in der Komödie aufgetreten: „On n'avoit jamais vu jusque-là (bis zu „Mélite“) que la comédie fît rire sans personnages ridicules tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans les docteurs, etc.“ (Examen de Mélite.) Indessen im 17. Jahrhundert können sogar Könige in die Komödie eingeführt werden, wofern nur deren Handlungen nicht über dem Niveau der Komödie stehen; denn nur darauf komme es an. „Les fourbes et les intriques sont principalement du jeu de la comédie; les passions n'y entrent que par accident.“ (Épître de la Suivante.) „Lorsqu'on met sur la scène un simple intrique d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril, ni de leur vie, ni de leur État, je ne crois pas que, bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie.“ [M.-L., I, 24.][1]) Jedoch glaubt Corneille eine solche Komödie, in welcher Könige und Persönlichkeiten aus den höchsten Schichten der Menschheit Träger der Handlung sind, nicht mit der gewöhnlichen Komödie gleichstellen zu dürfen, und so giebt er denn jener das Beiwort „héroïque“, um sie von dieser zu unterscheiden. (Vgl. M.-L., I, 24—25, wo er dieses am „Don Sanche“ ausführt.)

Da es für diese Bezeichnung bei den Alten kein Beispiel giebt, hält Corneille eine Entschuldigung dieser Neuerung für nötig: „Nous ne devons pas nous attacher si servilement à leur imitation (der Alten), que nous n'osions essayer quelque chose de nous-mêmes, quand cela ne renverse point les règles de l'art.“

---

[1]) Ähnlich auch im „Examen de Don Sanche“.

(M.-L., I, 25.) Diese Entschuldigung stützt er auf Horaz und Tacitus. Nun erst ist sein Gewissen, das ihm bei dieser Auflehnung gegen den Gebrauch der Alten schlug, wieder beruhigt.

Im Übrigen soll der Stoff der Komödie folgenden Anforderungen genügen, die Corneille bei der Aufzählung der Unterscheidungsmomente der Komödie und Tragödie angiebt. (Vgl. M.-L., I, 25—26):

1. „Celle-là s'arrête à une action commune et enjouée"[1]).
2. „Celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs."
3. „Les événements en doivent toujours être heureux." (M.-L., I, 31.)
4. „Cette action doit être complète et achevée; c'est-à-dire ..... dans l'événement qui la termine, le spectateur doit être si bien instruit des sentiments de tous ceux qui y ont eu quelque part, qu'il sorte l'esprit en repos, et ne soit plus en doute de rien," eine Forderung, die auch für die Tragödie Gültigkeit hat. (M.-L., I, 26.)

Aristoteles verlangte von der Komödie nur „de rendre amis ceux qui étoient ennemis." [M.-L., I, 27.][2]) Corneille verallgemeinert diesen Gedanken, indem er fordert die „réconciliation de toute sorte de mauvaise intelligence." (M.-L., I, 27.) Eine Heirat als Abschluss der Komödie erscheint ihm jedoch nicht unumgänglich nötig, geschweige denn, dass er die damals in Frankreich herrschende Mode, am Ende des V. Aktes der Komödie alles zu verheirathen, vertreten hätte. (Vgl. hi e über Examen de Mélite.) „Bien qu'il (der Held) aye de l'amour, il n'est point besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas; et il suffit d'en donner l'idée après en avoir levé tous les empêchements, sans lui en faire déterminer le jour." (M.-L., I, 27.)

Doch nun zur Tragödie, deren Stoff Corneille wieder viel Kopfzerbrechen verursacht hat, da hier wieder einmal die Autorität des Aristoteles den Kindern seines Geistes feindlich

---

1) Auch im „Examen de Mélite" hebt er dies hervor.

2) Aristoteles Poetik XIII, Schlusssatz: ἐκεῖ γάρ ἂν οἱ ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

gegenüber steht, und Corneille nicht ein so herzloser Vater seiner Kinder ist, um dieselben Aristoteles zu Liebe zu verstossen.

„Sa (der Tragödie) dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance, et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse." (M.-L., I, 24.) Also von tragischer Liebe als Vorwurf will Corneille nichts wissen. Weshalb aber ist ihm die Liebe nicht erhaben genug, um tragisch wirken zu können? Wir werden später noch einmal auf diese Frage zurückkommen. Hier möge daher in Kürze nur bemerkt sein, dass der Grund in dem Umstande zu suchen sein dürfte, dass Corneille die aristotelische Auffassung über die Aufgabe des Dramas falsch verstanden, und infolge dessen den Begriff des Tragischen zu äusserlich aufgefasst hat. Scheint ihm doch das, was das Herz ergreift, weit weniger tragisch als das, was in Staunen versetzt und zur Bewunderung fortreisst. Um also die Bewunderung der Zuschauer zu erregen, erschienen ihm Ehrgeiz und andere Leidenschaften, die mehr äussere Folgen nach sich ziehen als die Liebe, günstiger. Jules Lemaître (a. a. O., p. 13) charakterisiert diese Auffassung Corneilles sehr treffend: „une fausse et froide conception de l'amour, une fausse et un peu grossière conception de la grandeur, voilà ce qu'il y a au fond de cette déclaration, et ce qui explique les trois quarts des tragédies de Corneille."

Eine Liebesgeschichte darf natürlich auch nach Corneilles Ansicht der Tragödie zu Grunde gelegt werden, aber sie soll „servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions." (M.-L., I, 24.) Sie muss diesen anderen Interessen gegenüber zurücktreten und darf erst in zweiter Linie in Betracht kommen, damit die Tragödie ihren Aufgaben gerecht werden könne.

Welche Stoffe erscheinen Corneille demnach als für die Tragödie geeignet? „Toute action," lehrt ihn Aristoteles, „se passe, ou entre des amis, ou entre des ennemis, ou entre des gens indifférents l'un pour l'autre. Qu'un ennemi tue ou veuille tuer son ennemi, cela ne produit aucune commisération, sinon en tant qu'on s'émeut d'apprendre ou de voir la mort d'un homme, quel qu'il soit. Qu'un indifférent tue un indifférent, cela ne touche guère davan-

tage, d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'âme de celui qui fait l'action; mais quand les choses arrivent entre des gens que la naissance ou l'affection attache aux intérets l'un de l'autre, comme alors qu'un mari tue ou est prêt de tuer sa femme, une mère ses enfants, un frère sa sœur; c'est ce qui convient merveilleusement à la tragédie." (M.-L., I, 65. Vgl. hierzu Aristoteles' Poetik XIV.) Das findet Corneille ganz klar; denn „les oppositions des sentiments de la nature aux emportements de la passion ou à la sevérité du devoir, forment de puissantes agitations, qui sont reçues de l'auditeur avec plaisir; et il se porte aisément à plaindre un malheureux opprimé ou poursuivi par une personne qui devroit s'intéresser à sa conservation, et qui quelquefois ne poursuit sa perte qu'avec déplaisir, ou du moins avec répugnance." (ibid.)

Für sehr geeignet hält also Corneille Stoffe, in denen zur Darstellung gelangt, „la proximité du sang, et les liaisons d'amour ou d'amitié entre le persécutant et le persécuté, le poursuivant et le poursuivi, celui qui fait souffrir et celui qui souffre." (M.-L., I, 66.) Jedoch glaubt er, einen solchen Stoff für die Tragödie nicht unbedingt fordern zu müssen; denn der Widerstreit zwischen Banden der Freundschaft oder Verwandtschaft und Leidenschaften sei nur für die „tragédies parfaites" Bedingung, und, fährt er dann fort, „je n'entends par dire que celles où elles ne se rencontrent point soient imparfaites: ce seroit les rendre d'une nécessité absolue, et me contredire moi-même. Mais par ce mot de tragédies parfaites, j'entends celles du genre le plus sublime et le plus touchant, en sorte que celles qui manquent de l'une de ces deux conditions, ou de toutes les deux, pourvu qu'elles soient régulières à cela près, ne laissent pas d'être parfaites en leur genre, bien qu'elles demeurent dans un rang moins élevé." (M.-L., I, 66.) Von derselben Ansicht scheint Corneille auch auszugehen, indem er die von Aristoteles verworfenen Stoffe zulässt, in denen ganz tugendhafte Menschen oder vollendete Bösewichter die erste Rolle spielen.

Corneille constatiert zunächst, dass Aristoteles einen Stoff für nicht geeignet gehalten habe, wenn „un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur" (M.-L., I, 55), weil eine solche Ungerechtigkeit weder Furcht noch Mitleid erwecke. Er bemerkt dazu, das Publikum werde durch einen solchen Stoff mehr gegen den Urheber des Unglücks aufgebracht werden, als Mitleid für den leidenden Teil zu empfinden. Die

Wirkung einer solchen Handlung sei schliesslich nur die Erregung des Zornes des Zuschauers an Stelle der „compassion qui lui plairoit s'il la remportoit seule." (M.-L., I, 56.)

Aristoteles verwirft ferner, so berichtet Corneille weiter, einen Stoff, in dem „un méchant homme passe du malheur à la félicité." (M.-L, I, 56.) Auch ein solcher Stoff werde nach aristotelischer Auffassung der Aufgabe der Tragödie nicht gerecht, da ein solcher Bösewicht wohl die gerechte Strafe seiner Thaten erleiden könne, ohne unsere Furcht oder unser Mitleid zu erregen, wofern wir nicht ebensolche Bösewichter wären, um für gleiche Thaten einen gleich traurigen Lohn erwarten zu müssen.

„Il reste donc à trouver un milieu entre ces deux extrémités par le choix d'un homme qui ne soit ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant, et qui, par une faute, ou foiblesse humaine, tombe dans un malheur qu'il ne mérite pas." [M.-L., I, 56.] [1]).

Damit wären also Märtyrer gänzlich von der Bühne verbannt. Aber, wirft Corneille ein, „Polyeucte hat Beifall gefunden, trotzdem er ein ganz tugendhafter Mensch ist." Er hält die ganze Katharsistheorie des Aristoteles nur für eine „belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité" und ist schon mit der blossen Erregung von Mitleid zufrieden. Nun, Mitleid, meint er, vermag ein Märtyrer, alias ein ganz tugendhafter Mensch, der ins Unglück gestürzt wird, sicherlich zu erregen, und es ist nicht nöthig, dass der Zorn des Zuschauers über den, der den Tugendhelden ins Unglück stürzt, dieses Mitleid überwiege: „Il peut arriver d'ailleurs qu'un homme très-vertueux soit persécuté, et périsse même par les ordres d'un autre, qui ne soit pas assez méchant pour attirer trop d'indignation sur lui et qui montre plus de foiblesse que de crime dans la persécution qu'il lui fait." (M.-L., I, 64.) Übrigens kann auch zum Schlusse, wie in „Polyeucte", der Zuschauer wieder so weit mit dem Verfolger, etwa durch dessen Bekehrung zu der soeben verfolgten grossen Idee des Tugendhaften ausgesöhnt werden, dass er neben der Bewunderung nur das Mitleid mit dem

---

[1]) Vgl. weiter oben p. 47, Bem. 1—2 über „le Cid", woraus hervorgeht, dass Corneille die hier mitgeteilte Ansicht des Aristoteles vollkommen teilt.

untergegangenen Helden vom Theater mit nach Hause nimmt. So gestattet denn Corneille im Gegensatze zu Aristoteles die Märtyrertragödie.

Auch für den Bösewicht in der Hauptrolle der Tragödie, der die gerechte Strafe seiner Thaten erleidet, ohne irgend welches Mitleid seitens der Zuschauer zu verdienen, findet Corneille eine Entschuldigung. An der Cléopatre in „Rodogune“ erläutert er dies: Obwohl nicht viele Mütter einer ähnlichen Handlungsweise fähig seien wie diese, so können sie doch von ähnlichen Beweggründen sich leiten lassen, und „la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre.“ (M.-L., I, 60.) So hält er denn auch die zweite Art der von Aristoteles als ungeeignet bezeichneten Stoffe für geeignet, und vor allem „Rodogune“ ist gerettet. Schade nur, dass Corneille diese „belle idée“ des Aristoteles von der Aufgabe der Tragödie nicht verstanden hat, sonst würde er wohl erkannt haben, dass die beiden letzten Arten von Stoffen, die er für die Tragödie zulässt gar keine tragischen sind.

Im Allgemeinen werden nach Corneilles Ansicht Könige oder Personen von Stand in derartigen Stoffen die Hauptrolle spielen. Indessen „outre que ce n'est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre, celles des autres hommes y trouveroient place, s'il leur en arrivoit d'assez illustres et d'assez extraordinaires pour la mériter, et que l'histoire prit assez de soin d'eux pour nous les apprendre.“ (M.-L., I, 54—55.)

Dass die Handlung der Tragödie in sich abgeschlossen sein soll, ist schon weiter oben (p. 99, unter 4) bemerkt worden.

Während aber der Ausgang der Comödie stets ein glücklicher sein soll, ist dasselbe nicht von der Tragödie zu fordern, „où nous avons le choix de faire un changement de bonheur en malheur, ou de malheur en bonheur.“ (M.-L., I, 31.) In welcher Weise dies möglich ist, werden wir weiter unten sehen.

C. Die Charaktere.

Betreffs der Hauptcharaktere, welche im Drama auftreten können, weicht, wie wir bereits im vorigen Kapitel zu erwähnen

Gelegenheit hatten, Corneilles Ansicht nicht unbedeutend von derjenigen des Aristoteles ab. Um längere Wiederholungen zu vermeiden, wollen wir hier nur kurz noch einmal zusammenfassen, was dort im Zusammenhange mit der Wahl des dramatischen Stoffes besprochen worden ist.

Nach Corneilles Ansicht brauchen nicht nur gemeine Naturen die Hauptrolle in der Komödie zu spielen, während die Tragödie nicht nur an Standespersonen gebunden ist. Nur sollen die zur Darstellung gelangenden Charaktere im Mittelpunkte einer Handlung stehen, die dem Wesen der Komödie, bezw. der Tragödie angemessen ist.

Zwar äussert Corneille im „Examen de Mèlite" die Ansicht, dass „Mélite" wirke, trotzdem die „personnages ridicules tels que les valets bouffons, les parasites, les capitans, les docteurs, etc." fehlen. Er glaubt also wohl, dass die Komödie seiner Zeit sich der komischen T y p e n begeben könne. Indessen spricht er diese Ansicht nirgends positiv aus, vielmehr bringt er in seinen Komödien selbst solche Typen zur Darstellung. Wir brauchen uns nur des Matamore in „l'Illusion" zu erinnern und der „Suivante", deren typische Rolle er sogar erst geschaffen hat. Zwar hat Corneille durch die Schöpfung der Rolle der Vertrauten endlich die bis dahin im Drama übliche Ammenrolle abgeschafft, weil er meinte, die letztere entspreche nicht mehr dem verfeinerten modernen Geschmack — die Amme der Alten wurde von einem Manne gespielt, die „Suivante" ist eine reine Frauenrolle[1]), — jedoch bedeutet dieser Wechsel im Grunde genommen nichts anderes als den Ersatz einer typischen Persönlichkeit durch eine andere, und die Vertraute, so wie wir sie bei Corneille finden, ist eigentlich weiter nichts als eine verjüngte und verbesserte Auflage des alten Ammentypus.

---

[1]) Auch die Sprache der „Suivante" passte besser in den „style naïf qui faisoit une peinture de la conversation des honnêtes gens" (vgl. Examen de Mélite), den Corneille in seinen Lustspielen anstrebte. Dieses Streben nach einer gebildeten, edleren, von Gemeinheiten freien Sprache ist ein Verdienst Corneilles, das seine ärgsten Feinde nicht schmälern konnten.

Auch die Verteidigung der Tugendhelden und Bösewichter in der Tragödie, die er trotz Aristoteles' Urteils für tragische Helden gelten lässt, ist für das Festhalten Corneilles an konventionellen Typen charakteristisch.

Über die Charakterzeichnung spricht sich Corneille in seinem ersten Discours des Weiteren aus. Er fasst die Ansicht des Aristoteles, von der er wieder ausgeht, in die Worte zusammen: „qu'elles (les mœurs) soient bonnes, convenables, semblables, et égales.“ [M.-L., I, 31.][1])

Besonders die erste Forderung des Aristoteles macht Corneille viel Kopfzerbrechen: „Je ne puis comprendre“, sagt er, „comment on a voulu entendre par ce mot de «bonnes» qu'il faut qu'elles soient vertueuses.“ (M.-L., I, 31.) Die meisten antiken und modernen Dramen würden einen kläglichen Eindruck machen, wollte man alle bösen, lasterhaften oder mit einer zur Tugendhaftigkeit nicht passenden Schwäche behafteten Personen einfach streichen. Die Charaktere brauchen eben nicht vollkommen zu sein. (Examen d'Œdipe.) Es muss also eine «bonté» gefunden werden, die auch mit Charakteren der genannten Art in Einklang zu bringen ist. Corneille erkennt dieselbe in dem „caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle, selon qu'elle est propre et convenable à la personne qu'on introduit.“ (M.-L., I, 32.) Diese Auffassung glaubt er auf eine andere Stelle des Aristoteles stützen zu können, die er so übersetzt: „La poésie est une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été, et comme les peintres font souvent des portraits flattés, qui sont plus beaux que l'original, et conservent toutefois la ressemblance, ainsi les poëtes représentant des hommes colères ou fainéants, doivent tirer une haute idée de ces qualités qu'ils leur attribuent, en sorte qu'il s'y trouve un bel exemplaire d'équité ou de dureté, et c'est ainsi qu'Homère a fait Achille bon.“ [M.-L., I, 32.][2]) Völlig dunkel ist diese Übersetzung Corneilles;

---

[1]) Aristoteles, Poetik XV: περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ᾖ ... δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα ... τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον ... τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν.

[2]) Diese Stelle findet sich in der Poetik des Aristoteles Kap. XV. Stich übersetzt so: „Da nun die Tragödie die nachahmende Darstellung solcher Menschen ist, die besser sind als das Durchschnittsmass, so muss es der Dichter machen wie die guten Porträtmaler.

offenbar, weil er wieder einmal Aristoteles nicht verstanden hat. Der Stagirit will an dieser Stelle, dass der Dichter ebenso wie der Maler idealisiere. Davon sagt jedoch Corneille keinen Ton. Als Entschuldigung möge ihm dienen, dass er den Aristoteles, wie er selbst angiebt (vgl. M.-L., I, 34), in lateinischen Übersetzungen gelesen hat, und die letztere Stelle der Poetik von seinen Gewährsmännern verschieden übersetzt worden ist. Aber auf eine Stelle, die so verschieden aufgefasst werden kann, hätte er seine Forderung nicht begründen dürfen, ohne wenigstens auf den Urtext zurückzugehen.

Was aber diese „bonté nécessaire aux mœurs" selbst betrifft, die Corneille in der „élévation du caractère" erkennt, so ist sie nichts anderes als die „grandeur d'âme qui a", wie er auf Cléopatre in „Rodogune" exemplifiziert, quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dout elles partent." (M.-L., I, 32,) In der That lässt sich diese „grandeur" oder „élévation du caractère" an den Hauptpersonen aller Dramen Corneilles beobachten. Gross und mächtig im Guten oder im Bösen treten sie vor unser Auge. So sollen sie Bewunderung erregen, worin ja Corneille die Wirkung sieht, welche die Tragödie im Zuschauer hervorbringen soll.

Noch eine zweite Auffassung der „bonté" des Charakters ist Corneille bei seinem Nachsinnen gekommen: C'est qu'elles (les mœurs) doivent être vertueuses tant qu'il se peut, en sorte que nous n'exposions point de vicieux ou de criminels sur le théâtre, si le sujet que nous traitons n'en a besoin." (M.-L., I, 35.) Indessen können wir uns der Mühe überheben, auf diese Auffassung, wie auch auf die des Castelvetro, der wie Corneille berichtet, die „bonté des mœurs" nur von dem „premier personnage" verlangt, näher einzugehen, da Corneille selbst diese beiden

---

Wiewohl diese, um das Eigentümliche einer Gestalt wiederzugeben, die Züge ähnlich machen, so idealisieren sie doch. So muss also auch der Dichter, wenn er Zornige, Leichtsinnige und andere solche Charaktere nachahmt, sie trotz dieser Leidenschaften, mit welchen sie behaftet sind, doch als edle Gestalten dichten. Man denke an das Beispiel von Unbeugsamkeit, welches uns der Achilles des Agathon oder des Homer zeigt." (Stich, a. a. O., p. 48.)

verwirft: „j'aimerois mieux m'arrêter, pour l'intelligence de cette première condition, à cette élévation ou perfection de caractère dont j'ai parlé, qui peut convenir à tous ceux qui paroissent sur la scène." (M.-L., I, 35—36.)

Ein Wort über die Frauencharaktere Corneilles möge hier seinen Platz finden. Eben diese „grandeur" oder „élévation," die Corneille stets bei der Charakterzeichnung anstrebte, ist wohl Schuld daran, dass er seine tragischen Heldinnen zumeist in einem Lichte erscheinen lässt, das unserem Empfinden geradezu zuwider ist. Ein Weib, wie Médée, das ungestraft mit der grössten Kaltblütigkeit seine unschuldigen Kinder abschlachten kann, stösst ab. Ebenso kann eine Cléopatre, wie wir sie in „Rodogune" sehen, die ihrer Herrschsucht alles opfert, sogar dann keine tragische Wirkung erzielen, wenn sie selbst zum Schluss den verdienten Lohn aller ihrer Frevelthaten findet. Auch eine Émilie (im „Cinna") oder Rodelinde (im „Pertharite") dürften nichts weniger als Sympathien erwecken. Aber eine gewisse corneillische Grösse lässt sich diesen Charakteren nicht absprechen; indessen es ist eine dämonische, sozusagen männliche Grösse. Was ihnen fehlt, ist die phychologische Schilderung des Charakters. Hierzu jedoch fehlte es Corneille an dem richtigen Verständnis für Frauencharaktere, wie er überhaupt die Frauen zu wenig kannte. Sainte-Beuve hat das schon sehr richtig bemerkt. „Er konnte wohl kraftvolle dämonische Frauengestalten schaffen, aber er stellt seine Personen immer aus Einem Guss hin, fertig und entschieden." (Lotheissen, a. a. O., p. 172.) Übrigens hat Corneille auch selbst empfunden, dass seine Frauencharaktere oft aus dem Rahmen der Weiblichkeit herausgewachsen sind. Wenigstens bemerkt er im „Avertissement au lecteur de Sophonisbe": „j'aime mieux qu'on me reproche d'avoir fait mes femmes trop héroïnes, ... que de m'entendre louer d'avoir efféminé mes héros . . . . ." Doch das führt uns schon zu der zweiten Eigenthümlichkeit, die bei der Charakterzeichnung zu beobachten ist.

„Les mœurs doivent être convenables." Das heisst: „Le poëte doit considérer l'âge, la dignité, la naissance, l'emploi et le pays de ceux qu'il introduit: il faut qu'il sache ce qu'on doit à sa

patrie, à ses parents, à ses amis, à son roi; quel est l'office d'un magistrat, ou d'un général d'armée, afin qu'il puisse y conformer ceux qu'il veut faire aimer aux spectateurs, et en éloigner ceux qu'il leur veut faire haïr; car c'est une maxime infaillible que. pour bien réussir, il faut intéresser l'auditoire pour les premiers acteurs." (M.-L., I, 36.) Diese Forderung gilt nach Corneilles Ansicht vornehmlich für die „personnes imaginées, qui n'ont jamais eu d'être que dans l'esprit du poëte.“ (M.-L, I, 37.) Indessen sollte man doch annehmen, dass die innere Durchführung des Lokalkolorits gerade im Denken und Empfinden historischer Charaktere nötig wäre, insofern hier gerade die äussere Situation durch die Geschichte gegeben ist, und dem Dichter die Aufgabe bleibt, das ganze innere Leben dieser Charaktere mit dem äusseren Lokalkolorit in Einklang zu bringen. Daran scheint aber Corneille nicht gedacht zu haben. Man prüfe nur seine Römer einmal darauf hin. Man wird finden, dass sie nicht wie die alten Römer denken und fühlen, sondern echte Franzosen aus dem Zeitalter Ludwigs XIII. und der Fronde sind. (Vgl. auch Lemaître, a. a. O., p. 26.)

Wenn auf Würde, Geburt und Amt bei der Charakterzeichnung Rücksicht genommen werden soll, sind Corneilles Fürsten und Grosse oft zu schwach und unselbständig. Man denke an König Fernand in „Le Cid“, an Prusias in „Nicomède“ oder an die Prinzen Antiochus und Séleucus in „Rodogune“, ganz abgesehen vom König und vom Prinzen in „Clitandre“. Im „Examen de Clitandre“ sucht Corneille sich jedoch in diesem Punkte zu rechtfertigen. „Pour m'expliquer“, äussert er sich daselbst, „je dis qu'un roi, un héritier de la couronne, un gouverneur de province, et généralement un homme d'autorité, peut paroître sur le théâtre en trois façons: comme roi, comme homme, et comme juge, quelquefois avec deux de ces qualités, quelquefois avec toutes les trois ensemble. Il paroît comme roi seulement quand il n'a intérêt qu'à la conservation de son trône, ou de sa vie, qu'on attaque pour changer l'État, sans avoir l'esprit agité d'aucune passion particulière .... Il paroît comme homme seulement quand il n'a que l'intérêt d'une passion à suivre ou à vaincre, sans aucun péril pour son État ... Il ne paroît enfin que comme juge quand il est introduit sans aucun intérêt pour son État ni pour sa personne, ni pour ses affections, mais seulement pour régler celui des autres ....; et on ne peut désavouer qu'en cette

dernière posture il remplit assez mal la dignité d'un si grand titre, n'ayant aucune part en l'action que celle qu'il y veut prendre pour d'autres, et demeurant bien éloigné de l'éclat des deux autres manières ... Il peut paroître comme roi et comme homme tout à la fois quand il a un grand intérêt d'État et une forte passion tout ensemble à soutenir, ... et c'est, à mon avis, la plus digne manière et la plus avantageuse de mettre sur la scène des gens de cette condition, parce qu'ils attirent alors toute l'action à eux." Wenn er aber dieser letzteren Art den Vorzug giebt, so ist damit zugleich über die oben erwähnten Rollen der Stab gebrochen.

Bei der Zeichnung von Charakteren der verschiedenen Altersklassen erinnert sich Corneille der Vorschriften des Horaz (Poetik, Vers 156/178), fügt jedoch sogleich hinzu: „Il est bon de remarquer encore que ce qu'Horace dit des mœurs de chaque âge n'est pas une règle dont on ne se puisse dispenser sans scrupule." (M.-L., I, 36.) Bei Horaz sind junge Leute freigebig, Greise geizig; das Gegenteil kommt aber täglich vor, ohne dass sich jemand darüber wunderte; „mais il ne faut pas que l'un agisse à la manière de l'autre, bien qu'il y aye quelquefois des habitudes et des passions qui conviendroient mieux à l'autre." (ibid.) Der Jugend ist es eigentümlich verliebt zu sein, nicht dem Alter; trotzdem kann auch ein Greis verliebt sein, wie täglich zu sehen. Aber er darf nicht „faire l'amour en jeune homme", oder liebenswert erscheinen wollen, wegen der „bonnes qualités de sa personne." Er kann als Liebhaber Erhörung finden, aber sie muss begründet sein „sur son bien, ou sur sa qualité, et non pas sur ses mérites." Der Gegenstand seiner Liebe muss sein „une âme assez intéressée pour déférer tout à l'éclat des richesses, ou à l'ambition du rang." (M.-L., I, 36/37.) Doch wo bleiben bei dieser Auffassung Corneilles verliebte Greise, wie Ægée in „Médée", Sertorius und Martian in „Pulcherie"?

„La qualité de semblables, qu'Aristote demande aux mœurs, regarde particulièrement les personnes que l'histoire ou la fable nous fait connoître, et qu'il faut toujours peindre telles que nous les y trouvons." (M.-L., I, 37.) Hier hätte Corneille gut gethan hinzuzufügen, wie Lemaître (a. a. O., p. 27.) vorschlägt: „que le poète dramatique, lorsqu'il emprunte à l'histoire un personnage très connu, est tenu de le montrer, non précisément tel qu'il a été, mais tel que la foule se le figure, (à moins qu'il n'ait assez

de génie pour transformer l'opinion du public sur ce point).“ Dann wäre nämlich Corneille gerechtfertigt, wenn er Auguste und Sertorius grösser und grossmütiger darstellt, als sie in Wirklichkeit waren, und wenn er den Cid so darstellt, wie er durch die spanische Dichtung bekannt geworden war.

„Il reste à parler de l'égalité, qui nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos personnages les mœurs que nous leur avons données au commencement .... L'inégalité y peut toutefois entrer sans défaut, non-seulement quand nous introduisons des personnes d'un esprit léger et inégal, mais encore lorsqu'en conservant l'égalité au dedans, nous donnons l'inégalité au dehors, selon l'occasion.“ (M.-L., I, 37/38.)

Zur Illustration dieses Satzes verweist Corneille auf das Beispiel der Chimène, welche in ihrer Liebe zu Rodrigue sich stets gleich bleibe, während diese Liebe in verschiedenem Lichte erscheine, je nachdem sie mit dem Könige, mit der Infantin oder mit Rodrigue selbst spreche. Andererseits tadelt er ausdrücklich Charaktere wie Rodelinde im „Pertharite“, die sich nicht gleich bleibe. (Vgl. Examen d'Horace.) Vor allem andern erscheint ihm die Beobachtung dieser Konsequenz bei der Charakterzeichnung wünschenswert: „il seroit bon d'en établir une règle inviolable.“ (ibid.) Die Konsequenz des Charakters hat er auch im Auge, wenn er für die schliessliche, glückliche Lösung der Komödie vorschreibt: „nous devons toutefois prendre garde que ce consentement ne vienne pas par un simple changement de volonté, mais par un événement qui en fournisse l'occasion.“ (M.-L., I, 27/28.)

Sinnesänderungen, Reue und Bekehrungen von Irrtümern sind natürlich erlaubt; denn dabei kann der Charakter doch konsequent bleiben. Aber was soll man dazu sagen, wenn Cinna „im 1. Akt die Rolle eines Brutus, im 3. Akte die eines schüchternen Liebhabers spielt?“ (Vgl. Jürging, a. a. O., p. 25.)

Über die Behandlung der Nebencharaktere ist hier wenig zu bemerken.

Aus der Vermehrung der Nebenhandlungen als Ersatz für den Chor der Alten hat sich für Corneille auch die Vermehrung der Nebenpersonen ergeben.

Vor allem aber will er diese mehr oder weniger auf der Bühne handeln sehen. Von stummen Personen will er ganz und gar nichts wissen. Die sogenannten „personnages protatiques", d. h. diejenigen, welche eigentlich nur in der „protase", dem 1. Akt, auftreten sollen, um Erzählungen und Berichte der an der Entwickelung der Handlung beteiligten Personen anzuhören, will er selbst an dieser Entwickelung beteiligt wissen. Sie sollen nicht nur ruhig zuhören, vielmehr sollen sie als mithandelnd erscheinen. „Je voudrois", sagt er, ... „que ces mêmes personnages servissent encore à quelque autre chose dans la pièce, et qu'ils y fussent introduits par quelque autre occasion que celle d'écouter ce récit." (M.-L., I, 46.) Nach diesem Rezept hat Corneille selbst aus Vertrauten, Dienern und Dienerinnen, deren Rolle ursprünglich nur die eines „personnage protatique" ist, selbstständige Charaktere zu schaffen sich bestrebt, und so ist z. B. die Dienerin Stratonice im „Polyeucte" zu einer ganz leidlichen Frau aus dem Volke geworden (vgl. auch Lemaître, a. a. O., p. 31), während andererseits Timagène in „Rodogune" „n'est introduit que pour (l')écouter." [Examen de Rodogune.] [1])

Unvermittelt soll übrigens nach Corneilles Ansicht niemand die Bühne betreten: Entweder sollen die einzelnen Charaktere des Stückes im 1. Akt selbst auftreten, oder sie müssen, wenn sie erst später zu thun haben, durch eine andere Person, die schon dem Publikum bekannt ist, eingeführt werden; schon die blosse Hindeutung auf ihr späteres Erscheinen in der Rede kann genügen. Als Beispiel führt er an: „dans *la Veuve*, bien que Célidan ne paroisse qu'au troisième, il y est amené par Alcidon, qui y est du premier." (M.-L., I, 43.) Auch das Auftreten des Greises von Corinth im 5. Akt des „Œdipe" hält er für vorbereitet, „en faisant dire à Œdipe qu'il attend dans le jour la nouvelle de la mort de son père." (ibid.) Doch damit berühren wir schon Dinge, die im nächsten Kapitel noch einmal zu erwähnen sind.

---

[1]) Auf dem hier erwähnten Grundsatz beruht übrigens auch die Entwickelung der Bedientenrollen bei Molière, die für die Entwickelung des französischen Lustspiels von der grössten Bedeutung wurde.

D. Die Entwicklung der dramatischen Handlung.

Zwei Grundforderungen muss nach Corneilles Ansicht die Entwickelung der Handlung im Drama genügen. Erstens muss die schon von Aristoteles gelehrte Einheit der Handlung beobachtet sein, zweitens muss die Entwickelung sich vollziehen „selon le vraisemblable et le nécessaire.“

1. Aristoteles hat im VIII .Kapitel seiner Poetik die Forderung aufgestellt: χρὴ οὖν .... τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως, ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον. Diesen Gedanken hat Corneille den Äusserungen seiner eigenen Ansicht zu Grunde gelegt. Doch hören wie ihn selbst: „l'unité d'action“, sagt er, „consiste, dans la comédie, en l'unité d'intrique, ou d'obstacle aux desseins des principaux acteurs, et en l'unité de péril dans la tragédie, soit que son héros y succombe, soit qu'il en sorte.“ (M.-L., I, 98.) Also die Intrigue im Lustspiel, die Gefahr im Trauerspiel soll eine einheitliche sein. Indessen können auch mehrere Gefahren, bezw. Intriguen oder Hindernisse im Drama sich finden, „pourvu que de l'un on tombe nécessairement dans l'autre; car alors la sortie du premier péril ne rend point l'action complète, puisqu'elle en attire un second; et l'éclaircissement d'un intrique ne met point les acteurs en repos, puisqu'il les embarrasse dans un nouveau.“ (ibid.) Abgeschlossen aber muss die Handlung in ihrer Entwickelung sein, d. h. der Zuschauer soll, wenn am Schluss der Vorstellung der Vorhang fällt, das Gefühl mit nach Hause nehmen, dass die dargestellte Handlung mit der ihm vorgeführten Lösung der Verwickelung ihren endgültigen Abschluss erreicht habe.

Schon aus der aristotelischen Forderung, dass der Stoff eines Dramas eine „action complète“ sein solle, ergeben sich für Corneille den drei Teilen derselben, dem „commencement, milieu, et fin,“ entsprechend „autant d'actions qui aboutissent à la principale, mais en outre chacune d'elles en peut contenir plusieurs avec la même subordination. Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme; mais elle ne peut le devenir que par plusièurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension.“ (M.-L., I, 99.)

Hiernach sind also Nebenhandlungen im Drama zulässig, wofern sie der Haupthandlung untergeordnet sind und dieselbe fördern. Alles, was diesem letzteren Zwecke nicht dient, ist im Drama zu vermeiden. Folglich sind episodische Handlungen, d. h. solche, die nicht in innerem Zusammenhange mit der Haupthandlung stehen, unzulässig.

Hören wir aber wieder Corneille selbst: „Ces épisodes", sagt er, „sont de deux sortes, et peuvent être composés des actions particulières des principaux acteurs, dont toutefois l'action principale pourroit se passer, ou des intérêts des seconds amants qu'on introduit, et qu'on appelle communément des personnages épisodiques. Les uns et les autres doivent avoir leur fondement dans le premier acte, et être attachés à l'action principale, c'est-à-dire y servir de quelque chose; et particulièrement ces personnages épisodiques doivent s'embarrasser si bien avec les premiers, qu'un seul intrique brouille les uns et les autres." (M.-L., I, 47/48.) Corneille meint hier unter ein und demselben Namen zwei von einander ganz verschiedene Dinge. Ebenso an dieser andern Stelle: „Le retranchement que nous avons fait des chœurs nous oblige à remplir nos poëmes de plus d'épisodes qu'ils ne faisoient (nämlich die Alten); c'est quelque chose de plus, mais qui ne doit pas aller au delà de leurs maximes, bien qu'il aille au delà de leur pratique." (M.-L., I, 16.)

An beiden Stellen ist einmal die Rede von episodischen Handlungen (épisodes détachés), zweitens von den Handlungen der sogenannten „personnages épisodiques," der Nebenpersonen, die im Gegenspiel wirksam sind.

Allerdings sagt Corneille, dass man episodische Handlungen der Hauptpersonen bei Seite lassen könne, und dass Aristoteles dieselben sehr tadele. Dasselbe aber gilt in verstärktem Masse auch von den Handlungen der Nebenpersonen, welche die Haupthandlung nicht fördern. Diese müssen unterdrückt werden; denn sie stören geradezu die strenge Beobachtung der Einheit der Handlung. So warnt denn auch Corneille vor der Nachahmung seiner Liebesscene zwischen den Bedienten in „La Suite du Menteur." (Vgl. „Examen" dieses Stückes.)

Nun empfiehlt zwar Corneille beide Arten von „épisodes," sowohl die episodischen Handlungen, wie die Handlungen der

Nebenpersonen mit der Haupthandlung zu verflechten. Durch dieses rein äusserliche Mittel nämlich glaubte er das Publikum über das Fehlerhafte der Episoden, die ganz ausserhalb des Rahmens der Haupthandlung liegen, hinweg täuschen zu können. Aber bleibt vielleicht wirklich infolge dieses Kunstgriffs aus der Praxis des Dichters Corneille die Einheit der Handlung, streng genommen, gewahrt, wenn die Episode nur äusserlich mit der Haupthandlung verflochten ist? Die Aegeusepisode in „Médée," die der Dichter nur geschrieben hat, um das Stück auf die übliche Länge zu bringen, hält der Theoretiker für gerechtfertigt, weil sie äusserlich mit der Haupthandlung verflochten ist. Würde aber nicht die Haupthandlung in „Médée" genau dieselbe bleiben, wenn man die Aegeusepisode einfach herausstriche? Äusserlich ist zwar in der „Médée" Corneilles, so wie das Stück vorliegt, die Einheit der Handlung gewahrt, aber von einer inneren Wahrung derselben kann nicht die Rede sein. Und wenn Corneille eben diese Aegeusepisode für gerechtfertigt hält, so spricht dies nur dafür, dass er schon mit einer recht äusserlichen Beobachtung der Einheit der Handlung zufrieden ist.

„Comme il est nécessaire que l'action soit complète, il faut aussi n'ajouter rien au delà, parce que quand l'effet est arrivé, l'auditeur ne souhaite plus rien et s'ennuie de tout le reste." (M.-L., I, 28.) Deshalb tadelt er „Horace" und Théodore":

„J'ai marqué", sagt er, „la duplicité indépendante pour un défaut dans *Horace* et dans *Théodore*, dont il n'est point besoin que le premier tue sa sœur au sortir de sa victoire, ni que l'autre s'offre au martyre après avoir échappé à la prostitution." (M.-L., I, 98/99.) Deshalb verwirft er auch den 5. Akt von „Mélite" und „la Veuve," weil die Hauptpersonen darin nur Zuschauer bei episodischen Handlungen sind. Aber sind hier nicht nur die mit der Haupthandlung äusserlich verknüpften Nebenhandlungen zum Abschluss gebracht?

Corneille hat seine Ansicht im Punkte der Einheit der Handlung nicht scharf genug gefasst. Zwar fordert er Einheit der Handlung im Drama, aber nach Bedarf dehnt er die Grenzen dieser Einheit bisweilen etwas zu weit aus.

2. Die Forderung der Beobachtung von Wahrscheinlich-

keit und Notwendigkeit bei der Entwickelung der dramatischen Handlung stützt Corneille ebenfalls auf Aristoteles, von dem er gelernt hat: „Le poëte n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées; mais comme elles ont pu ou dû se passer, selon le vraisemblable ou le nécessaire.“ (M.-L., I, 81.) Nach dem, was Aristoteles im IX. und XV. Kapitel der Poetik sagt, soll der Dichter die Handlung so entwickeln, dass die einzelnen Situationen gemäss der durch die bestimmte Beschaffenheit jedes einzelnen Charakters bedingten Handlungsweise der beteiligten Charaktere entweder als mögliche oder als notwendige Folge aus dem Vorhergehenden sich ergeben.

Hören wir nun, wie Corneille seinen Aristoteles versteht: Zunächst leitet er aus obigem Citate her, „que cette liberté qu'il (Aristote) nous laisse d'embellir les actions historiques par des inventions vraisemblables n'emporte aucune défense de nous écarter du vraisemblable dans le besoin.“ (M.-L., I, 81.) Ja er glaubt sogar, „qu'il y a des occasions où il faut préférer le vraisemblable au nécessaire, et d'autres où il faut préférer le nécessaire au vraisemblable.“ (M.-L., I, 83.)

Aber was versteht Corneille unter „vraisemblable“ an dieser Stelle?

Er hat zweierlei von Aristoteles erfahren: „Tout ce qui s'est fait manifestement s'est pu faire, parce que, s'il ne s'étoit pu faire, il ne se seroit pas fait.“ Und: „Nous avons une pente naturelle à croire que ce qui ne s'est point fait n'a pu encore se faire[1].“ (M.-L., I, 88.) Hieraus schliesst Corneille auf den Begriff des Wahrscheinlichen als auf „une chose manifestement possible dans la bienséance, et qui n'est ni manifestement vraie ni manifestement fausse.“ (M.-L., I, 88.) Also, was bei Wahrung der Wohlanständigkeit unbedingt möglich ist, ohne unbedingt der Wahrheit zu ent- oder zu widersprechen, das ist nach Corneilles Meinung wahrscheinlich.

Wir können uns mit dieser Definition einverstanden erklären, wenngleich die Wohlanständigkeit, wie wir tagtäglich beobachten können, nicht unbedingt zum Wesen des Wahrscheinlichen gehört. Indessen der Standpunkt Corneilles, der bestrebt ist, das Drama zu veredeln, in dem er alles, was

[1]) Vgl. Aristoteles, Poetik Kap. IX.

gegen Sitte und Anstand verstösst, ja selbst das anstössige Wort daraus verbannt wissen will, rechtfertigt diesen Bestandteil des Wahrscheinlichen für das Gebiet des Dramas.

Das Wahrscheinliche im Drama teilt Corneille ein, einmal in „vraisemblable général et particulier", sodann in „vraisemblable ordinaire et extrordinaire." (M.-L., I, 88.) Er erklärt dies folgendermassen: „Le vraisemblable général est ce que peut faire et qu'il est à propos que fasse un roi, un général d'armée, un amant, un ambitieux, etc." „Le particulier est ce qu'a pu ou dû faire Alexandre, César, Alcibiade, compatible avec ce que l'histoire nous apprend de ses actions." (M.-L., I, 88—89.) Wir haben dies schon bei der Besprechung der Charakterzeichnung nach den Ansichten Corneilles berührt. Hier sei nur bemerkt, dass den Charakteren entsprechend die Handlung entwickelt werden soll, sie soll sich aus der Charakterzeichnung ergeben. Sie darf nicht im Widerspruch stehen mit den Überlieferungen über den Charakter einer historischen Persönlichkeit. Eine Fälschung der Geschichte im historischen Drama würde einen Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit bedeuten.

Selbst in einer frei erfundenen Handlung giebt es nach Corneilles Ansicht „des circonstances, des temps et des lieux qui peuvent convaincre un auteur de fausseté quand il prend mal ses mesures." (M.-L., I, 89.) Dies wäre der Fall, wenn man z. B. einen unbekannten König für einen historisch bekannten einsetzen, wenn man Rom 2 Meilen von Paris liegen lassen wollte. Allgemein Bekanntes darf nicht geändert werden.

Es ist wohl gestattet historischen Charakteren Handlungen anzudichten oder dieselben sich anders entwickeln zu lassen als in Wirklichkeit geschehen, bisweilen ist sogar eine solche Änderung geboten[1]), aber der Dichter darf nicht „renverser la

[1]) M.-L., I, 78: „il faut examiner en même temps si elle n'est point si cruelle, ou si difficile à représenter, qu'elle puisse diminuer quelque chose de la croyance que l'auditeur doit à l'histoire, et qu'il veut bien donner à la fable, en se mettant à la place de ceux qui l'ont prise pour une vérité. Lorsque cet inconvénient est à craindre, il est bon de cacher l'événement à la vue." Besonders ist hierbei der Grundsatz massgebend: „il faut ménager nos premiers acteurs."

chronologie . . ., et moins encore changer la situation des lieux, ou les noms des royaumes, des provinces, des villes, des montagnes, et des fleuves remarquables." (M.-L., I, 89.) Bleibendes darf nicht geändert werden, und die Geographie und die durch die Chronologie gelehrten Thatsachen sind bleibend. Allenfalls darf der Dichter einmal gegen die Ergebnisse der Medizin, der Astrologie und ähnlicher, ihm nicht geläufiger Wissenschaften verstossen. Aber „il pèche en ce cas, et (qu') il est meilleur de ne pécher point du tout." (M.-L., I, 91.)

„L'ordinaire est une action qui arrive plus souvent, ou du moins aussi souvent que sa contraire;

L'extraordinaire est une action qui arrive, à la vérité, moins souvent que sa contraire, mais qui ne laisse pas d'avoir sa possibilité assez aisée pour n'aller point jusqu'au miracle, ni jusqu'à ces événements singuliers qui servent de matière aux tragédies sanglantes par l'appui qu'ils ont de l'histoire ou de l'opinion commune et qui ne se peuvent tirer en exemple que pour les épisodes de la pièce dont ils font le corps, parce qu'ils ne sont pas croyables à moins que d'avoir cet appui." (M.-L., I, 91—92.)

Da diese aussergewöhnlichen Situationen eigentlich gegen die Forderung der Wahrscheinlichkeit verstossen, nennt sie Corneille einfach „croyables" und verweist den Dichter bei ihrer Verwendung auf die Forderung der Notwendigkeit.

Doch hören wir noch, was Corneille unter „nécessaire" bei der Entwickelung der Handlung versteht. Aristoteles hat sich darüber nicht näher ausgesprochen. Corneille giebt nun eine ganz ungeheuerliche Definition, die seiner kurzen und klaren Definition des Wahrscheinlichen ganz und gar nicht entspricht: „Le nécessaire", so definiert er, „n'est autre chose que le besoin du poëte pour arriver à son but ou pour y faire arriver ses acteurs." (M.-L., I, 94.)

Einmal also bringt die Notwendigkeit im Drama den Dichter seinem Ziele näher, nämlich „de plaire selon les règles." Dies Ziel erreicht er nach Corneilles Ansicht nur, wenn er die Handlung innerhalb der durch die Einheiten der Zeit und des Ortes auferlegten Schranken entwickelt. (Vgl. M.-L., I, 14.)

Zweitens sollen durch notwendig sich auseinander ergebende Situationen die Charaktere ihrem Ziele, dem Schluss der Handlung, an der sie Teil haben, entgegengeführt werden.

„Les choses qu'ils ont besoin de faire pour y arriver constituent ce nécessaire." (M.-L., I, 94.)

Im allgemeinen sollen nun die einzelnen Situationen als Glieder der Handlung, vornehmlich dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit entsprechen.

Dieses Gesetz aber besagt: „Il faut placer les actions où il est plus facile et mieux séant qu'elles arrivent, et les faire arriver dans un loisir raisonnable, sans les presser extraordinairement, si la nécessité de les renfermer dans un lieu et dans un jour ne nous y oblige." (M.-L., I, 83/84.)

Bisweilen allerdings zwingen die Einheiten des Ortes und der Zeit nach Corneilles Ansicht den Dichter, bei der Entwickelung der Handlung nicht genau der Wahrscheinlichkeit zu entsprechen. Aber eine Vergewaltigung der Wahrscheinkeit der Entwickelung zu Gunsten der beiden Einheiten des Ortes und der Zeit bis zum Unmöglichen gestattet Corneille bei aller Achtung vor den Einheiten nicht.

Während im Roman die Handlung sich der Wahrscheinlichkeit gemäss entwickeln kann, da sie zeitlich und räumlich nicht eingeengt ist, kann dasselbe im Drama oft nicht der Fall sein wegen der Schranken der Zeit- und Ortseinheit und der Aufführung auf dem begrenzten Raum der Bühne. „J'aime mieux dire que tout ce qui s'y passe d'une autre façon qu'il ne se passeroit dans un roman n'a point de vraisemblance, à le bien prendre, et se doit ranger entre les actions nécessaires." (M.-L., I, 85.) Daher muss bei der Zeichnung der Situationen da, wo die Grenze der Wahrscheinlichkeit erreicht ist, das Gesetz der Notwendigkeit in Kraft treten, das darin besteht, dass es die Entwicklung der Handlung in die durch die Bühnenaufführung gesetzten Schranken hineinzwängt. Wenigstens geht dies aus den Erläuterungen hervor, die Corneille am Beispiel des „Horace" giebt. (M.-L., I, 85 – 86.) Dies ist jedoch nur die eine Seite des Gesetzes der Notwendigkeit, gewissermassen nur eine Ergänzung des Gesetzes der Wahrscheinlichkeit.

Der Dichter muss aber auch bei der Entwickelung der Handlungen stets darauf achten, dass jede Situation sich aus dem Vorangegangenen ergebe, und zwar nicht nur wahrschein-

lich, sondern mit Notwendigkeit. Denn: „lorsqu'elle n'est que vraisemblable sans être nécessaire, le poëme s'en peut passer, et elle n'y est pas de grande importance; mais quand elle est vraisemblable et nécessaire, elle devient une partie essentielle du poëme, qui ne peut subsister sans elle.“ (M.-L., I, 87.) So entsteht das, was Corneille als „liaison des actions“ bezeichnet, die „production nécessaire d'une action vraisemblable par une autre vraisemblable“ (ibid.), die sehr zur Wahrung der Einheit der Handlungen im Drama beiträgt.

Es ist also klar, dass Corneille unter dem Gesetz der Notwendigkeit wieder zwei ganz verschiedene Dinge vereinigt hat: einmal die sehr verständige Forderung der notwendigen Entwickelung einer wahrscheinlichen Situation aus einer gleichen; sodann aber auch den Zwang der durch die Einheiten gesetzten Schranke, der gegen die Wahrscheinlichkeit und die historische Treue bei der Entwickelung der Handlung zu sündigen dem Dichter nicht nur gestattet, ja selbst bisweilen notwendig macht.

Und das will Corneille wieder dem Aristoteles zu verdanken haben! Was Aristoteles über die Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit im Drama gelehrt hat, haben wir oben kurz wiedergegeben. Corneille war das nicht genug. Er wollte ihn ergänzen. Unglücklicherweise aber bringt gerade diese Ergänzung Corneilles Dinge, an die Aristoteles niemals gedacht hat, auch nie denken wollte! —

Hinsichtlich der Komposition zerfällt die in sich abgeschlossene dramatische Handlung in zwei Teile; „le nœud et le denouement.“ (M.-L., I, 104.)

Im Anschluss an Aristoteles' Poetik, Kapitel XVIII erklärt er beide: „Le nœud est composé, selon Aristote, en partie de ce qui s'est passé hors du théâtre avant le commencement de l'action qu'on y décrit, et en partie de ce qui s'y passe; le reste appartient au dénouement. Le changement d'une fortune en l'autre fait la séparation de ces deux parties. Tout ce qui le précède est de la première; et ce changement avec ce qui le suit regarde l'autre.“ (ibid.)

Die Schürzung des Knotens wird vorbereitet durch den „prologue“; wir würden heut besser sagen: durch die Exposition. Corneille sagt über die Aufgabe der Exposition dies: „Je dirai qu'il (le prologue) doit contenir les semences de tout ce

qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit." [M.-L., I, 42][1]). Diese Forderung, dass die Exposition die Keime der gesammten Entwickelung der dramatischen Handlung in sich tragen und mit den auftretenden Personen bekannt machen müsse, hat Corneille nicht schon von den Alten übernommen. Er hat dieselbe erst so formuliert, weil er meint, „qu'elle sert beaucoup à fonder une véritable unité d'action, par la liaison de toutes celles qui concurrent dans le poëme." (M.-L., I, 42.)

Für empfehlenswert hält Corneille, in der Exposition nicht zu weit auszuholen: „J'ajoute un conseil, de s'embarrasser le moins qu'il (lui) est possible, de choses arrivées avant l'action qui se représente." (M.-L., I, 104.) Allerdings: „il y a des intrigues qui commencent dès la naissance du héros, comme celui d'*Héraclius*; mais ces grands efforts d'imagination en demandent un extraordinaire à l'attention du spectateur, et l'empêchent souvent de prendre un plaisir entier aux premières représentations, tant ils le fatiguent." (M.-L., I, 105.)

Das Mittel des Dichters über die vor dem Beginn der Handlung liegenden Ereignisse zu berichten, ist die Erzählung. Kürze ist hier vor allen Dingen nötig; denn „ces narrations importunent d'ordinaire, parce qu'elles ne sont pas attendues, et qu'elles gênent l'esprit de l'auditeur, qui est obligé de charger sa mémoire de ce qui s'est fait dix ou douze ans auparavant, pour comprendre ce qu'il voit représenter." (M.-L., I, 104—105). Aber „l'auditeur aime à s'abandonner à l'action présente." (Examen de Cinna.) Überhaupt gelten auch für die Erzählungen und Berichte im „prologue" dieselben Vorschriften, welche, wie wir weiter unten sehen werden, bei der Schürzung des Knotens zu beobachten sind, wenn Erzählungen oder Berichte Verwendung finden. Für recht wirkungsvoll hält Corneille die Mitteilung eines Orakelspruches oder eines Traumes in der Exposition. Jedoch muss die Fassung derselben so gehalten sein, dass sie zu Missverständnissen in der Entwickelung der Handlung Anlass bieten können. (Vgl. hierzu „Examen d'Horace.")

---

[1]) Vgl. auch „Examen de Don Sanche".

Trotzdem Corneille von der Exposition verlangt, dass sie kurz und bündig, gewissermassen mit einem Schlage, in die Handlung einführe, ist es ihm nur im „Pompée“ und „Othon“ gelungen, dieser Forderung gerecht zu werden. Allerdings gehören die Expositionen dieser beiden Stücke nach Voltaires Urteil zu den schönsten, „welche jemals geschrieben worden sind“ [1]. Die meisten seiner Expositionen ermangeln der nötigen Klarheit, so besonders diejenigen von „Don Sanche,“ „Nicomède“ und „Rodogune“, bisweilen macht sich dieser Mangel sogar bis weit in die Intrigue hinein fühlbar, so im „Héraclius“. Oft ist selbst die einsetzende Handlung des Stückes gar nicht in der Exposition begründet; das aber sollte doch vor allem der Fall sein, da er ausdrücklich fordert: „que les unes et les autres doivent avoir une telle liaison ensemble, que les dernières soient produites par celles qui les précèdent, et que toutes ayent leur source dans la protase qui doit fermer le premier acte.“ (M.-L., I, 101.)

Nachdem so durch die Exposition die Handlung des Dramas vorbereitet ist, setzt diese selbst — wenigstens geht dies aus dem letzten Satze hervor — mit dem Beginn des 2. Aktes ein. Hier hebt die eigentliche dramatische Handlung an, genau genommen: die im Drama zur Darstellung gebrachte Handlung. Der Knoten wird geschürzt, durch die Verwickelung oder Intrigue wird das Interesse gesteigert bis zum Höhepunkt derselben, dem Knoten (nœud), der dann wieder gelöst werden muss.

Bei der Schürzung des Knotens kommt nun recht eigentlich die Beobachtung der Einheit der Handlung zur Geltung, insofern der Dichter die „unité d'intrique ou d'obstacle“ im Auge behalten muss. Bei der Schürzung des Knotens sind auch die Gesetze der Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit zu beobachten: „Le nœud dépend entièrement du choix et de l'imagination industrieuse du poëte; et l'on n'y peut donner de règle, sinon qu'il y doit ranger toutes les choses selon le vraisemblable ou le nécessaire.“ (M.-L., I, 104.)

„Le poëte n'est pas tenu d'exposer à la vue toutes les actions particulières qui amènent à la principale: il doit choisir

[1] Vgl. Jürging, a. a. O., p. 26.

celles qui lui sont les plus avantageuses à faire voir, soit par la beauté du spectacle, soit par l'éclat et la véhémence des passions qu'elles produisent, soit par quelque autre agrément qui leur soit attaché, et cacher les autres derrière la scène, pour les faire connoître au spectateur, ou par une narration, ou par quelque autre adresse de l'art.“ (M.-L., I, 100.) Als solche Kunstmittel können gelten „une lettre, un billet, ou quelque autre pièce éloquente ou spirituelle.“ Bei Anwendung derselben muss der Dichter sich aber hüten, dieselben loben zu lassen, oder er darf sie wenigstens nicht zeigen lassen, wenn er dieselben lobend erwähnen lässt. Solches Eigenlob wäre abgeschmackt. (Vgl. „Examen de la Suite du Menteur.“)

An Stelle von Auslassungen empfiehlt Corneille die Anwendung der Erzählung oder des Berichtes, die besonders dann nötig werden wird, wenn die Vermeidung einer dem Auge des Zuschauers unangenehmen Scene zu einer Lücke in der Entwickelung der Haupthandlung zwingt, um dieselbe wieder auszufüllen und den Zusammenhang wieder herzustellen. Als solche Scenen, die besser durch eine Erzählung ersetzt würden, erscheinen Corneille: die Kerkerscene und der Tod des Créon und der Créuse auf offener Bühne (vgl. „Examen de Médée“). Im Gegensatz zu der letzteren empfiehlt Corneille im „Examen d'Horace“ überhaupt die Personen lieber hinter der Bühne sterben zu lassen. Vor allem sind aber durch Erzählungen zu ersetzen alle Scenen, die irgendwie gegen die „bienséance“ verstossen würden.

Über die Verwendung der Erzählung und des Berichtes aber giebt er folgende praktische Anweisungen:

1. „Il ne faut jamais raconter ce que le spectateur a déjà vu.“ (Examen de la Suite du Menteur); denn das würde ja den Zuschauer nur langweilen.
2. „Il faut prendre garde avec soin que celui à qui on les apprend ait eu lieu de les ignorer jusque-là aussi bien que le spectateur, et que quelque occasion tirée du sujet oblige celui qui les récite à rompre enfin un silence qu'il a gardé si longtemps.“ (Examen de Polyeucte.)
3. Auch dürfen solche Berichte nie zu lang werden. Wohl können längere Erzählungen auch Verwendung finden als

„ornement qui chatouille l'esprit des spectateurs", aber bei derartigen „narrations ornées et pathétiques, il faut très-soigneusement prendre garde en quelle assiette est l'âme de celui qui parle et de celui qui écoute, et se passer de cet ornement, qui ne va guère sans quelque étalage ambitieux, s'il y a la moindre apparence que l'un des deux soit trop en péril, ou dans une passion trop violente, pour avoir toute la patience nécessaire au récit qu'on se propose." (Examen de Médée.)

4. Auch in Monologe können Berichte eingeflochten werden, um den Zuschauer über dieses und jenes zu unterrichten: „ce n'est pas que se veuille dire que quand un acteur parle seul, il ne puisse instruire l'auditeur de beaucoup de choses; mais il faut que ce soit par les sentiments d'une passion qui l'agite, et non pas par une simple narration." (M.-L., I, 45.)

Nicht zu vergessen ist, dass bei der Schürzung des Knotens das Interesse vornehmlich den ersten Charakteren erhalten bleibe. Ein Umschwung des Interesses ist daher zu vermeiden. Im „Cinna" zum Beispiel hat Corneille gegen diesen Grundsatz gesündigt: unser Interesse wendet sich plötzlich von Cinna ab und gehört von da ab ganz dem Augustus.

Die Schürzung des Knotens soll aber nicht nur unser Interesse wach halten, sie muss dasselbe auch fortwährend steigern. Um dies zu erreichen, empfiehlt Corneille am Ende der Akte die Neugier und Spannung des Publikums besonders anzuregen: „pour rendre l'action continue . . . il est nécessaire que chaque acte laisse une attente de quelque chose qui se doive faire dans celui qui le suit." (M.-L., I, 99.)

Vom Höhepunkt ab muss die Lösung des Knotens sich schnell vollziehen. Corneille empfiehlt sogar das „dénouement" bis ganz an das Ende des letzten Aktes zu verlegen. Da, wie wir schon oben erfahren haben, nach Corneilles richtigem Empfinden, nach Beendigung der Haupthandlung, d. i. nach Lösung des Knotens, das Interesse erlischt, so stellt er, trotzdem die Alten in der Praxis oft anders verfahren sind, die Forderung auf „qu'il faut, s'il se peut, ... même la reculer (sc. la catastrophe) vers la fin, autant qu'il est possible. Plus on la diffère, plus les esprits demeurent suspendus, et l'impatience qu'ils ont de savoir de quel côté elle tournera est cause qu'ils la reçoivent avec plus

de plaisir: ce qui n'arrive pas quand elle commence avec cet acte." (M.-L., I, 48.)

Was die Lösung selbst betrifft, so kann dieselbe auf zweierlei Weise zu Stande kommen. Aristoteles spricht darüber im XI. Kapitel seiner Poetik. Er unterscheidet zwischen Peripetie (περιπέτεια) und Erkennung (ἀναγνωρισμός).

An diese Stelle des Aristoteles knüpft Corneille seine Ausführungen an. Er bemerkt, dass die verschiedenen Lösungen, die sich aus Erkennungsscenen in der Tragödie ergeben, den vier Fällen entsprechen, welche möglich sind, je nachdem „celui qui veut faire périr l'autre le connoît, ou ne le connoît pas, et s'il achève, ou n'achève pas." (M.-L., I, 66/67.) Also: 1. „On connoît celui qu'on veut perdre, et on le fait périr en effet; ... 2. on le fait périr sans le connoître, et on le reconnoît avec déplaisir après l'avoir perdu; ... 3. quand on est prêt de faire périr un de ses proches sans le connoître et qu'on le reconnoît assez tôt pour le sauver; ... 4. ceux qui connoissent, entreprennent et n'achèvent pas (sc. de faire périr)." (M.-L., I, 67/68.) Corneille bemerkt hierbei, dass Aristoteles die letzte Art gänzlich verworfen habe. Er selbst glaubt jedoch diesen Fall gerade retten zu müssen, weil auf diese Weise eine neue Art der Lösung für das Drama gewonnen werde. Möglich scheint ihm dies zu sein, wenn das Abstehen von der Absicht nicht die Folge einer blossen Sinnesänderung ist, sondern durch irgend einen zwingenden, bemerkenswerten Vorgang veranlasst wird[1]). So hofft er seinem Jahrhundert Ehre zu machen, ohne das Ansehen des Aristoteles in irgend einer Weise zu beeinträchtigen! —

Übrigens scheint Corneille nicht viel für die Lösung durch eine Erkennungsscene übrig gehabt zu haben: „Je sais", sagt er, „que l'agnition est un grand ornement dans les tragédies: Aristote le dit; mais il est certain qu'elle a ses incommodités." (M.-L., I, 71.) Den grössten Übelstand dabei erblickt er in dem Umstande, dass in Erkennungsscenen oft nicht Raum ist für die „sentiments pathétiques qui auroient des beautés plus considérables." (M.-L., I, 71.)

Seinem Geschmack dürfte der Umschwung der Handlung

---

1) M.-L., I, 68.

ins Gegenteil, worunter eigentlich auch der von Corneille angenommene vierte Fall der Lösung durch Erkennung seinen Platz finden sollte, mehr entsprochen haben. Zwei Fehler sind jedoch hierbei zu vermeiden, die er ausdrücklich hervorhebt: „le simple changement de volonté, et la machine", der „Deus ex machina" der Alten. „Il n'y a pas grand actifice", sagt er, „à finir un poëme, quand celui qui a fait obstacle aux desseins des premiers acteurs, durant quatre actes, en désiste au cinquième, sans aucun événement notable qui l'y oblige." (M.-L., I, 105.) Auch für den glücklichen Ausgang des Dramas taugt solche Lösung nichts: „Il faut un effet considérable qui l'y oblige, comme si l'amant de sa fille lui sauvoit la vie en quelque rencontre où il fût prêt d'être assassiné par ses ennemis, ou que par quelque accident inespéré, il fût reconnu pour être de plus grande condition, et mieux dans la fortune qu'il ne paroissoit" [M.-L., I, 28.][1]) Die Hochzeit braucht aber am Schluss des Dramas nicht sogleich gefeiert zu werden, wenn alles glücklich gelöst ist; nicht einmal in der Komödie ist das nötig. Es genügt vielmehr dieselbe in Aussicht zu stellen, wie etwa in „le Cid." (Vgl. M.-L., I, 26.)

Ebenso wenig wie die einfache Willensänderung scheint ihm der „Deus ex machina" als für die Lösung geeignet: „La machine n'a pas plus d'adresse quand elle ne sert qu'à faire descendre un Dieu pour accommoder toutes choses, sur le point que les acteurs ne savent plus comment les terminer .... Cette sorte de machine est entièrement hors de propos, n'ayant aucun fondement sur le reste de la pièce, et fait un dénouement vicieux." (M.-L., I, 106.) Aristoteles, bemerkt Corneille, hat schon dem „Deus ex machina", wenn er denselben auch nicht gänzlich verdammte, eine Lösung, die sich aus der Handlung ergiebt, vorgezogen. Corneille selbst aber verurteilt nun das Erscheinen des Gottes, ebenso übrigens auch das Erscheinen von Engeln, (vgl. M.-L., I, 76.) völlig als dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit zuwider.

Sollte damit aber nicht auch über den Drachenwagen der Médée, auf dem sie durch die Lüfte davonfährt, das Ur-

---

[1]) Sollte die letztere Art der Lösung nicht als eine Art Erkennungsscene bezeichnet werden können?

teil gesprochen sein? Corneille sagt nein: Médée ist in seinem gleichnamigen Stück eine mächtige Zauberin, die mit Himmel und Hölle im Bunde steht. Deshalb findet er die plötzliche Abreise dieser Zauberin durch die Lüfte ganz wahrscheinlich. Ob sein Publikum derselben Ansicht gewesen, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist diese Lösung für Corneilles Drama „Médée" zu verwerfen, da sich die „exécrable tigresse" der gerechten Strafe ihrer Schandthaten entzieht und somit die Lösung das Publikum nicht befriedigen kann. Das aber ist gerade das Ziel, welches durch eine gute Lösung erreicht werden sollte, dass das Publikum durch dieselbe befriedigt werde.

E. Die Motive.

In einem Briefe, den Corneille im Jahre 1666 an St.-Évremond geschrieben hat, lesen wir: „J'ai cru jusqu'ici que l'amour étoit une passion trop chargée de foiblesse pour être la dominante dans une pièce héroïque; j'aime qu'elle y serve d'ornement, et non pas de corps, et que les grandes âmes ne là laissent agir qu'autant qu'elle est compatible avec de plus nobles impressions." Die in diesen Worten ausgesprochene Anschauung, an der übrigens Corneille in allen seinen Dramen festgehalten hat, ist bestimmend gewesen nicht nur für die Wahl der Motive, sondern, wie wir sogleich sehen werden, für den ganzen Charakter der Dramen Corneilles.

Seine Ansicht über die Wahl der Motive bei der Komposition eines Dramas hat Corneille, von der obigen Anschauung ausgehend, im ersten „Discours" ausgesprochen. Er fordert daselbst als treibendes Motiv der tragischen Handlung „quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour." (M.-L., I, 24.) Indessen fährt er daselbst fort: „il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle." (ibid.)

Weshalb aber lässt Corneille die Liebe nicht als Motiv der tragischen Handlung zu, während er sie als solches in der Komödie, wenigstens in denjenigen seiner Jugendzeit, verwendet hat, ohne dies jemals später zu tadeln? Weiss er nicht, dass die Liebe auch zur Leidenschaft werden kann,

und dass diese leidenschaftliche Liebe, die alle Schranken zu überwinden strebt, eine tragische Verwickelung herbeizuführen und Mitleid und Furcht zu erregen wohl geeignet ist? Vielleicht doch! Aber Mitleid und Furcht will Corneille ja gar nicht durch die Tragödie erregen; er ist schon mit dem einen zufrieden, wofern nur Staunen und Verwunderung erregt werde. Um das letztere zu erreichen, verlangt er die Erhabenheit des dramatischen Stoffes und eine derselben angemessene edlere und männlichere Leidenschaft als treibendes Motiv. Was ist ihm an dem Besitz oder Verlust der Geliebten gelegen? Ist sie nicht zu erringen, so ist das Unglück eben nicht gross. Das ist der Gedanke Corneilles. Wenden wir denselben auf „le Cid“ an:

Wenn Rodrigue seine Chimène nicht bekommt, so gerät das spanische Staatsgebäude ja nicht sogleich ins Wanken; und wenn er fällt, so ist der Tod des Vaters Chimènes nach der Auffassung des spanischen Ehrencodex' gesühnt. Aber wenn Chimène trotz ihrer Liebe zu Rodrigue Genugthuung für den Tod ihres Vaters fordert, so ist das im höchsten Grade bewunderungswürdig in Corneilles Augen: Das Stück erfüllt seinen Zweck! — Immerhin könnte man in „le Cid“ noch von einem Motive der Liebe sprechen, vielleicht auch noch in „Polyeucte“ und allenfalls in „Horace“. In allen anderen ernsten Dramen Corneilles aber ist die Liebe nicht treibendes Moment, sondern sie muss sich mit einem untergeordneten Platze begnügen.

Wie aber steht es mit der Liebe in diesen anderen Stücken, da sie doch überall wenigstens als „ornement“ Verwendung gefunden hat?

Sie raisonniert, sie kennt keine Aufregung, keine Zärtlichkeit, sie ist nichts als „abgeschmackte kalte Galanterie[1])“, sie ist eben immer einem anderen Motive untergeordnet, das nach Corneilles Ansicht dem erhabenen Stoffe mehr angemessen ist. Etwas wunderbar äussert sich Lemaître zu diesem Punkte: „J'oserai presque dire que l'ambition politique lui semble une passion

---

[1]) Vgl. Jürging, a. a. O., p. 28.

plus „noble“ que l'amour, parce qu'un royaume est plus grand qu'une femme.“[1])

Angemessener als die Liebe erscheint ihm ein bedeutendes Staatsinteresse oder Ehrgeiz oder Rachsucht als Motiv in der Tragödie. Mit einem gewissen Stolz hebt Corneille hervor: „La tendresse et les passions, qui doivent être l'âme des tragédies, n'ont aucune part en celle-ci: la grandeur de courage y règne seule (sc. dans Nicomède), et regarde son malheur d'un œil si dédaigneux qu'il n'en sauroit arracher une plainte. Elle y est combattue par la politique, et n'oppose à ses actifices qu'une prudence généreuse, qui marche à visage découvert, qui prévoit le péril sans s'émouvoir, et ne veut point d'autre appui qui celui de la vertu, et de l'amour qu'elle imprime dans les cœurs de tous les peuples.“ (Au lecteur de Nicomède.) Wir sehen also im „Nicomède“ den Kampf einer mutigen, sich selbst vertrauenden Natur mit den Ränken einer ihm feindlichen Politik. Zwar ist das Herz des Nicomède auch der Liebe zugänglich verzichtet er doch auf vier Kronen, um nicht von der Geliebten lassen zu müssen, aber gleichzeitig giebt der Mutige die Absicht zu erkennen, dass er sein Erbe sich schon wiedererobern werde. Die Liebe spielt also nur eine untergeordnete Rolle, während der Mut und das Selbstvertrauen das Hauptmotiv des Stückes ausmachen.

Gerade infolge der Hervorhebung dieses Grundmotivs im Charakter des Helden, das ihn in seinem gesammten Handeln bestimmt, ist übrigens Nicomède aus einer historischen Persönlichkeit zu einem idealen Charakter geworden[2]). Wir können diesen Idealcharakter etwa dem gänzlich von der Lüge eingenommenen Dorante in „le Menteur“ an die Seite stellen. Ähnlich, wie wir „le Menteur“ schon weiter oben als den ersten Versuch einer Charakterkomödie bezeichnet haben, können wir den „Nicomède“ als eine Art ernsten Charakterstückes bezeichnen, da auch hier der von dem Grundmotive völlig bestimmte Idealcharakter im Vordergrunde des ganzen Stückes steht, und um ihn der Rest des ganzen Dramas gruppiert ist.

---

[1]) Vgl. Lemaître, a. a. O., p. 14.

[2]) Vgl. hierzu Pellissier, a. a. O., Notice historique et littéraire.

Ähnliches lässt sich übrigens auch an den anderen Dramen Corneilles von „Médée“ an beobachten, so dass man daraus auf eine gewisse Absicht Corneilles schliessen könnte. In „Médée“ ist der aus der Eifersucht entsprungene Hass das treibende Motiv, in „le Cid“ ist es das Pflichtbewusstsein der Tochter des spanischen Edelmannes, im „Cinna“ die Milde des Augustus, im „Horace“ die Vaterlandsliebe des echten Römers, im „Polyeucte“ die Glaubensfreudigkeit des wahren Christen, im „Pompée“ die Herrschsucht der Cléopatre, ebenso in „Rodogune“, in „Théodore“ der Eifer des Herren, im „Héraclius“ eine edle Dankbarkeit. Ein Blick in die Tabelle zeigt, dass in allen späteren Dramen Corneilles auch ein solches Grundmotiv im Hauptcharakter hervortritt und den Charakter selbst in den Vordergrund der ganzen Handlung rückt, wenngleich dasselbe nicht überall gleich scharf durchgeführt ist. Überhaupt lässt die Charakterzeichnung bei Corneille oft viel zu wünschen übrig, insofern, wie wir schon weiter oben über die Frauencharaktere zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, seine Charaktere durchweg weniger in der Entwicklung, als vielmehr fertig und unter dem Einfluss des sie bestimmenden Motives stehend erscheinen.

Zumeist ist dieses Motiv so ausgewählt, dass der durch dasselbe in seinem Handeln bestimmte Charakter, wenngleich nicht immer Mitleid und Furcht, oft sogar nicht einmal Mitleid oder Furcht, fasst immer aber Staunen oder Bewunderung seitens des Publikums erwecken kann.

Die Regelmässigkeit, mit der sich unsere Beobachtung an Corneilles Dramen bestätigt, dürfte unserer Annahme einige Berechtigung geben, dass dem Dichter bei der Abfassung seiner Stücke die Idee eines ernsten Charakterstückes vorgeschwebt habe. Zwar hat Corneille sich nirgends darüber ausgesprochen, dass er so etwas beabsichtigt habe. Vielleicht hat ihm diese Idee auch nur dunkel vorgeschwebt, ohne ihm jemals klar und deutlich zum Bewusstsein gekommen zu sein. Immerhin scheint ihn dieselbe bei der Wahl seiner Motive und Charaktere beeinflusst zu haben. Aus der schon angeführten Stelle aus „Au lecteur de Nicomède“ scheint dies

wenigstens für „Nicomède" hervorzugehen Auch einige andere Stellen sprechen für unsere Annahme. So, wenn er über Cléopatre spricht: „Je ne la fais amoureuse que par ambition." (Examen de Pompée), oder über Théodore: „son zèle pour Dieu, qui occupe toute son âme" (Examen de Théodore) und ähnliche mehr.

Ferner spricht für unsere Annahme der Umstand, dass Corneille in „le Menteur" einen Versuch einer Charakterkomödie geliefert hat. Während er in seinen Jugenddramen einfache Conversationsstücke darbietet, mit denen er stets Erfolge, zum Teil grosse Erfolge erzielt hat,[1]) betritt er mit „le Menteur" ein neues Gebiet. Weshalb schreibt er nicht nach „Pompée" ein Lustspiel im alten Stile? Sollte er diese neue Art der Komödie dem Alarcon verdanken? Oder sollte er nicht vielmehr, durch die ernsten Charakterschauspiele, die diesem Stücke vorangingen, schon in der neuen Art etwas geübt, diese nun auch auf die Komödie haben übertragen wollen? Jedenfalls ist „le Menteur" die erste französische Charakterkomödie.

Schliesslich erscheinen, unter diesem Gesichtspunkte betrachtet, Corneilles dramaturgische Ansichten zum Teile wenigstens in einem anderen, etwas günstigeren Lichte. Wenn die Dankbarkeit allein das Motiv der Handlungen des Héraclius ist, das ihn sich selbst für seinen Erretter opfern lässt, so kann diese Dankbarkeit wohl Bewunderung erregen und durch diese Bewunderung zur Nacheiferung anspornen, und so hat „Héraclius" die von Corneille gewollte Wirkung. Wenn die Herrschsucht mit ihren Folgen in „Rodogune" allein das treibende Moment ist, so sind auch die zur Darstellung gelangenden und über die Grenzen der Wahrscheinlichkeit hinausgehenden Greuel in der Entwickelung der Handlung motiviert. Wenn der Ehrgeiz allein in „Pompée" als Grundzug im Charaker der Cléopatre zur Darstellung gelangen soll, so muss natürlich alles andere in den Hintergrund treten und

---

[1]) Vgl. die tabellarisch-chronologische Übersicht weiter oben über Erfolg.

diese Clé[illegible] als
die der Ges[illegible]. Wenn [illegible] des Römers
allein durch [illegible] muss natür-
lich jede andere [illegible] des rauhen
Kriegers, das ganz [illegible] kann den weicheren
Empfindungen [illegible] lange
Raum geben, [illegible] nicht
in Konflikt geraten. [illegible] die Ansicht
Corneilles, dass [illegible] zur Ausschmückung
des Dramas sehr geeignet [illegible] Staunen und Bewun-
derung erregen [illegible] Art
nur den zweiten Platz [illegible]

F. Über Akte und Scenen.

Da Corneille in [illegible] der Alten keinen notwendigen Bestandteil des Dramas erkennt, lässt er denselben endgiltig fallen.[1]) An Stelle der antiken Einteilung des Dramas durch die Chorgesänge hält nun Corneille mit seinen Zeitgenossen die Einteilung in Akte für geboten, und zwar normiert er deren Zahl auf fünf. Er sagt darüber: „Aristote n'en prescrit point le nombre; Horace le borne à cinq; et bien qu'il défende d'y en mettre moins, les Espagnols s'opiniâtrent à l'arrêter à trois, et les Italiens font souvent la même chose. Les Grecs les distinguoient par le chant du chœur, et comme je trouve lieu de croire qu'en quelques-uns de leur poëmes ils le faisoient chanter plus de quatre fois, je ne voudrois pas répondre qu'ils ne les poussassent jamais au delà de cinq.“ (M.-L., I, 107.) Dass Corneille die Zahl 5 als Norm festsetzt, hat wohl seinen Grund darin, dass Horaz dasselbe gethan hat, und Corneille sich gerne bei ihm Rat holt, wenn Aristoteles sich über irgend einen Punkt gar nicht oder wenigstens nicht eingehend äussert, wir wir schon oben zu beobachten Gelegenheit gehabt haben.

---

[1]) Noch Jodelle und Garnier hatten den Chor beibehalten; nach Corneille hat Racine in seinen beiden letzten Dramen „Esther“ und „Athalie“ noch einmal den Versuch gemacht, denselben im Drama neu zu beleben. (Vgl. Houben, der Chor in den Tragödien des Racine, p. 4—5.)

Übrigens glaubt Corneille durch die Abschaffung des Chores sich ein Verdienst um die Zuschauer erworben zu haben, insofern, als durch den Fortfall der Chorlieder der Zuschauer zwischen den einzelnen Akten nicht mehr genötigt ist seine Aufmerksamkeit anzuspannen und am Beginn des neuen Aktes sich wieder in die Handlung hineinzuversetzen. Das Publikum kann sich nun in der durch Musik ausgefüllten Pause erholen oder über das Gehörte nachdenken und bedarf beim Beginn des nächsten Aktes keiner Anstrengung „pour rappeler et renouer son attention.“

Die fünf Akte des Dramas entsprechen nach Corneilles Ansicht den „parties de quantité“ des antiken Dramas, die Aristoteles im XII. Kapitel der Poetik angiebt als πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν. Über die Angrenzung der ersten drei äusseren Teile des Dramas giebt er die aristotelischen Bemerkungen wieder: „Le prologue est ce qui se récite avant le premier chant du chœur; l'épisode, ce qui se récite entre les chants du chœur; et l'exode, ce qui se récite après le dernier chant du chœur.“ (M.-L., I, 40.) Und er fügt hinzu: „pour les appliquer à notre usage, le prologue est notre premier acte, l'épisode fait les trois suivants, l'exode le dernier.“ (ibid.)

Über die Rolle, welche nach dieser Einteilung den einzelnen Akten zufällt, bemerkt er im besonderen folgendes:

„Je réduis ce prologue à notre premier acte, suivant l'intention d'Aristote, et pour suppléer en quelque façon à ce qu'il ne nous a pas dit, ou que les années nous ont dérobé de son livre, je dirai qu'il doit contenir les semences de tout ce qui doit arriver, tant pour l'action principale que pour les épisodiques, en sorte qu'il n'entre aucun acteur dans les actes suivants qui ne soit connu par ce premier, ou du moins appelé par quelqu'un qui y aura été introduit.“ (M.-L., I, 42.) Kurz der erste Akt enthält die Exposition: Er soll die Handlung vorbereiten und mit den handelnden Personen bekannt machen. Corneille hat diese Vorschrift in der Praxis nicht immer befolgt und macht selbst kein Hehl daraus, glaubt aber, und zwar mit Recht, dass die Befolgung dieser Vorschrift sehr zur Wahrung der Einheit der Handlung beitrage, wie wir schon oben gesehen haben. Was hier über die Einführung der Personen gesagt ist, betrifft nur die „personnages qui agissent dans la pièce par quelque propre intérêt con-

sidérable, ou qui apportent une nouvelle importante qui produit un notable effet." (M.-L., I, 43.) Die „gens sans action n'ont point besoin d'être insinués au premier acte." (M.-L., I, 44.) Doch die letzteren hat Corneille, wie wir oben gesehen haben, gänzlich abschaffen wollen, oder wenigstens wollte er ihre Zahl möglichst einschränken.

Neben diesem, mit der Handlung in unmittelbarem Zusammenhang stehenden „prologue" spricht Corneille noch von einer andern Art Prolog, der nichts mit der Entwickelung der Handlung zu thun hat. Er ist für die sogenannten „pièces de machines" erfunden, „ne touche point au sujet, et n'est qu'une louange adroite du prince devant qui ces poëmes doivent être représentés." (M.-L., I, 47.) Über die Anlage dieses Prologs, der also nur ein Gelegenheitsvorspiel ist, bemerkt er: „Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention; et je ne pense pas qu'on y puisse raisonnablement introduire que des Dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laissent pas toutefois de parler des choses de notre temps, par une fiction poétique, qui fait un grand accommodement de théâtre." (M.-L., I, 47.) Corneille hätte hier auch die Anwendung allegorischer Figuren erwähnen können, wie er solche selbst in seinem Musterprolog zu „la Conquête de la Toison d'Or" eingeführt hat.

Über die Aufgabe des antiken ἐπεισόδιον, alias des zweiten bis vierten Aktes des modernen Dramas, hat Corneille kaum mehr bemerkt, also dass alles, was darin zur Darstellung gelangt, im ersten Akte begründet und vorbereitet sein soll. (Vgl. M.-L., I, 48.) Aus dem über die Aufgabe des ersten Aktes Gesagten und aus dem über die Aufgabe des fünften Aktes zu Sagenden geht aber ferner noch hervor, dass Akt II—IV alles umfasst, was zwischen der Exposition und dem Beginn der Katastrophe, bezw. der Lösung des Knotens liegt, und das ist die Schürzung des Knotens.

Akt V endlich bringt die Lösung des Knotens, wie die ἔξοδος der Alten: „Il faut", bemerkt Corneille hierzu, „s'il se peut, lui réserver toute la catastrophe." (M.-L., I, 48.)

Über die Länge der Akte bemerkt Corneille dies: Jeder der Akte soll eine „portion" der Handlung enthalten. Diese „portion" braucht jedoch nicht bemessen zu sein „si égale qu'on

n'en réserve plus pour le dernier (acte) que pour les autres, et qu'on n'en puisse moins donner au premier qu'aux autres.“ (M. - L., I, 107.) Immerhin aber soll jeder Akt haben „une certaine quantité de vers, qui proportionne sa durée à celle des autres.“ (M.-L., I, 108.) Im „Examen de la Suivante“ geht er in seiner Forderung noch weiter: „Il faut, à la vérité“, sagt er daselbst, „les rendre les plus égaux qu'il se peut; mais il n'est pas besoin de cette exactitude: il suffit qu'il n'y aye point d'inégalité notable qui fatigue l'attention de l'auditeur en quelques-uns, et ne la remplisse pas dans les autres.“ In der That scheint Corneille auch danach gestrebt zu haben, in seinen Stücken die einzelnen Akte möglichst gleich lang zu machen. In „la Suivante“ ist ihm das auch vollständig gelungen: jeder Akt hat 340 Verse. Im übrigen schwanken, wie wir aus der tabellarisch-chronologischen Übersicht weiter oben ersehen können, die einzelnen Akte zwischen 214 Versen (Akt I von „l'Illusion“) und 469 Versen (Akt V von „Psyché“, dem Akt V von „la Toison d'or“ mit 460 Versen am nächsten kommt). Am häufigsten zählen die Akte zwischen 300 und 400 Versen.

Auf diese Weise kommen für ein ganzes Stück etwa 1500 bis 2000 Verse zusammen. Zwar sind, wie Corneille angiebt, zu seiner Zeit einige der Meinung gewesen, dass das Drama 1500 Verse haben solle und kaum bis zu 1800 Versen zählen dürfe, seine eigenen Stücke aber haben, wie er selbst angiebt, im allgemeinen 2000 Verse, wenn es Komödien sind, und etwas mehr als 1800 Verse, wenn es Tragödien sind. Diese Angaben entsprechen jedoch nicht völlig dem wahren Sachverhalt. Ein Blick in unsere tabellarisch-chronologische Übersicht belehrt uns, dass seine längste Komödie „la Veuve“ zwar 1982 Verse aufweist, daneben aber „la Place Royale“ mit nur 1529 Versen sich findet, während die Tragödien zwischen 1624 Versen („Clitandre“) und 2237 Versen („la Toison d'Or“) schwanken.

Jeder Akt zerfällt in mehrere Scenen. „Le nombre des scènes dans chaque acte ne reçoit aucune règle.“ (M.-L., I, 108.) Im allgemeinen haben die einzelnen Akte der modernen Dramen, wie Corneille beobachtet hat, bis zu 9 oder 10 Scenen im Gegensatz zu denen der Alten mit 2—3 Scenen. (Vgl.

M.-L., I, 101.) In Corneilles eigenen Dramen findet sich die denkbar geringste Anzahl von Scenen, nämlich 2 in Akt II des „Cinna“ und in Akt III des „Sertorius“. Akte von 3—9 Scenen sind am häufigsten vertreten. Akt IV von „la Galerie du Palais“ weist deren sogar 14 auf.

„Il ne faut jamais“, bemerkt Corneille im „Examen de la Suite du Menteur,“ „laisser le théâtre sans qu'on y agisse, et l'on n'y agit qu'en parlant.“ Pausen zwischen den einzelnen Scenen sind damit verdammt, auch darf die Handlung nicht ins Stocken geraten. Vielmehr ist es empfehlenswert zum Zwecke der Durchführung der Continuität der Handlung sogar eine Verbindung der Scenen zu schaffen. „La liaison des scènes“, sagt er, „qui unit toutes les actions particulières de chaque acte l'une avec l'autre, et dont j'ai parlé en l'examen de *la Suivante*, est un grand ornement dans un poëme, et qui sert beaucoup à former une continuité d'action par la continuité de la représentation; mais enfin ce n'est qu'un ornement et non pas une règle.“ (M.-L., I, 101.)

Corneille unterscheidet drei Arten der „liaison des scènes“. Seine Ansicht über den Wert derselben geht aus folgendem Satze hervor: „j'ai montré aversion pour celles de bruit, indulgence pour celles de vue, estime pour celles de présence et de discours..... Celles qui sont de présence et de discours ensemble ont sans doute toute l'excellence dont elles sont capables; mais il en est de discours sans présence, et de présence sans discours, qui ne sont pas dans le même degré.“ (M.-L., I, 103.)

Alle drei Arten der Scenenverbindung dienen dazu den Ab- und Zugang der Personen auf der Bühne zu rechtfertigen, und das eben fordert Corneille, um die Kontinuität der Handlung von Scene zu Scene innerhalb der Akte zu sichern: „Il faut, s'il se peut, y rendre raison de l'entrée et de la sortie de chaque acteur; surtout pour la sortie je tiens cette règle indispensable, et il n'y a rien de si mauvaise grâce qu'un acteur qui se retire du théâtre seulement parce qu'il n'a plus de vers à dire.“ (M.-L., I, 108.)

Nur für die erste Scene jedes Aktes ist eine Begründung des ersten Auftretens der Personen nicht zu fordern: „Ainsi je dispenserois volontiers de cette rigueur toutes les premières scènes de chaque acte, mais non pas les autres, parce qu'un acteur occupant une fois le théâtre, aucun n'y doit entrer qui n'aye sujet

de parler à lui, ou du moins qui n'ait lieu de prendre l'occasion quand elle s'offre." (M.-L., I, 109.)

Es ist historisch interessant, dass Corneille die „laison des scènes" in das moderne französische Drama eingeführt hat, auch dass er von „la Suivante" an im grossen und ganzen in seinen Stücken die Scenenverbindung durchgeführt hat. Einige wenige Ausnahmefälle, wie z. B. in „la Place Royale", in „le Cid" und im vierten Akt des „Cinna", bestätigen nur, dass der Dichter Corneille die „liaison des scènes" unbedingt als Regel betrachtet haben muss, wie er auch seine Ansichten darüber mehrfach mit einem „il faut que" einleitet, was die Annahme nur zu bestätigen scheint. Trotzdem wagt er es nicht, die auf praktischer Erfahrung beruhende Ansicht über die Scenenverbindung als allgemein bindendes Gesetz des Dramas aufzustellen, sondern bezeichnet dieselbe lediglich als ein „ornement"; offenbar nur, weil er sich dabei auf seine eigenen Füsse hätte verlassen müssen und der Stütze der Alten entbehrt hätte. Das aber wäre für den Theoretiker Corneille doch ein zu gewagtes Unternehmen gewesen! —

G. Die Einheiten der Zeit und des Ortes.

Wie Corneille für die Entwickelung der Handlung die Einheit derselben verlangt, so fordert er auch die Beschränkung derselben auf eine Zeiteinheit und auf einen einheitlichen Ort. Dass er die Einheiten als sogenannte aristotelische Forderungen schon übernommen hat, ist bereits aus dem ersten Kapitel dieser Arbeit bekannt.

Gleich im Anfang seines ersten „Discours" stellt er die Einheiten der Zeit und des Orts in Verbindung mit der Einheit der Handlung als die Grundforderungen des modernen Dramas auf. Das Drama soll „plaire selon les règles", d. h. „il faut observer l'unité d'action, de lieu, et de jour, ..., mais ce n'est pas une petite difficulté de savoir ce que c'est que cette unité d'action, et jusques où peut s'étendre cette unité de jour et de lieu." (M.-L., I, 14.)

Corneilles Ansicht über die Einheit der Handlung ist bereits weiter oben einer näheren Betrachtung unterzogen

worden. Hören wir jetzt, wie er die Einheiten der Zeit und des Ortes versteht.

„La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup.“ So aber hat sich Aristoteles, wie wir gesehen haben, gar nicht ausgedrückt. Er fordert gar nicht die Einheit der Zeit, sondern er hat dieselbe nur an den Stücken der griechischen Dramatiker beobachtet und das konstatiert er nur. Corneilles Angabe ist also ungenau.

Man hatte sich lange darüber herumgestritten, ob ein natürlicher Tag von 24 Stunden oder ein künstlicher Tag von 12 Stunden hier von Aristoteles gemeint sein könne. Corneille tritt auch dieser Frage näher: „Pour moi,“ sagt er, „je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non-seulement je leur accorderois les vingt-quatre heures entières, mais je me servirois même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserois sans scrupule jusqu'à trente.“ (M.-L., I, 111—112.)

Vielen, sagt er, gilt diese Regel als Tyrannei, und sie hätten Recht, fährt er fort, „si elle n'étoit fondée que sur l'autorité d'Aristote, — aber wo bleibt da der so oft beteuerte Respect vor Aristoteles?! — mais ce qui la doit faire accepter, c'est la raison naturelle qui lui sert d'appui.“ (M.-L., I, 113.)

Da nun die Aufführung eines Dramas zu Corneilles Zeit etwa zwei Stunden erforderte, so hält er für das Beste, „si l'action qu'elle représente n'en demandoit pas davantage pour sa réalité.“ (M.-L., I, 113.) Aber das wird nicht immer möglich sein. Und Corneille lässt mit sich reden: „Si nous ne pouvons la renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatres.“ (ibid.) Indessen empfiehlt er ausdrücklich: „resserrons l'action du poëme dans la moindre durée qu'il nous sera possible, afin que sa représentation ressemble mieux et soit plus parfaite.“ (ibid.)

Vor allem erscheint es Corneille als erstrebenswert, dass die Zeit, um welche die Dauer der Handlung die Dauer der Aufführung übersteigt, auf die Pausen so verteilt werde, dass die Dauer der Handlung in jedem Akte mit der Dauer der Aufführung übereinstimme. Besonders bei durchgeführter

Scenenverbindung muss dies der Fall sein. (Vgl. M.-L., I, 114.) Hierbei ist übrigens auch darauf zu achten, dass die Intervalle zwischen den einzelnen Akten nicht zu ungleich werden. (Vgl. Examen de Mélite.)

Nur für den fünften Akt gestattet er „par un privilége particulier," „de presser un peu le temps, en sorte que la part de l'action qu'il représente en tienne davantage qu'il n'en faut pour sa représentation." (M.-L., I, 114.) Als Grund dafür giebt er an, „que le spectateur est alors dans l'impatience de voir la fin, et que, quand elle dépend d'acteurs qui sont sortis du théâtre, tout l'entretien qu'on donne à ceux qui y demeurent en attendant de leurs nouvelles ne fait que languir, et semble demeurer sans action." (M.-L., I, 114—115.)

Also die Dauer der Handlung soll auf etwa 24 Stunden beschränkt werden. Das betrifft aber nur die zur Darstellung gebrachte Handlung. In der Exposition kann auch ein längere Zeit vor dem Beginn der eigentlichen Handlung des Dramas liegender Zeitraum berührt werden. Wir haben das schon weiter oben bemerkt; ebenfalls ist bereits erwähnt worden, dass Corneille es für empfehlenswert hält, mit der Exposition so wenig als möglich in die Vergangenheit zurückzugreifen.

Um in allen Fällen sicher zu gehen, hält Corneille für praktisch seinen Grundsatz zu befolgen, den er so dem Dichter an die Hand giebt: „Je voudrois laisser cette durée à l'imagination des auditeurs, et ne déterminer jamais le temps qu'elle emporte. si le sujet n'en avoit besoin." (M.-L., I, 113.)

Zu der strengen Auffassung der Zeiteinheit ist Corneille, wie schon erwähnt worden, erst im Laufe der Jahre gelangt. Noch in seinen Jugenddramen hält er dafür, dass die fünf Akte des Dramas fünf auf einander folgenden Tagen entsprechen können. „C'étoit un tempérament que je croyois lors fort raisonsonnable entre la rigueur des vingt et quatre heures et cette étendue libertine qui n'avoit aucunes bornes." (Examen de la Veuve.) Erst infolge des Cidstreites hat er sich zu dem Zwange der Zeiteinheit in vollem Umfange bekannt, ob zum Segen der französischen Bühne, ist eine andere Frage, auf die wir hier nicht näher eingehen wollen. Übrigens hebt er ausdrücklich

hervor, sich niemals den Gesetzen der Zeit- oder der Ortseinheit so unbedingt unterworfen zu haben, dass er nicht lieber dieselben einmal ausser Acht gelassen hätte, als dass er einen ihm wirksam erscheinenden Stoff, der in den Rahmen des Einheitszwanges nicht hineinpasste, unbearbeitet gelassen hätte. „Quant à l'unité de lieu", lesen wir im dritten „Discours", „je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures." (M.-L., I, 117.) Nach dieser Ansicht, meint Corneille, wäre es aber möglich, z. B. Paris und Rouen als Schauplatz der Handlung zu verwenden, denn mit der Post könnte man innerhalb der vorgeschriebenen Zeit von dem einem Orte zum andern gelangen. Er formuliert daher seine Forderung genauer: „Je souhaiterois, pour ne point gêner du tout le spectateur, que... ce qu'on lui fait voir sur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans une chambre ou dans une salle, suivant le choix qu'on en auroit fait." (M.-L., I, 117/118.) Dies ist Corneilles Ideal von der Einheit des Ortes. Aber durch die Praxis sieht er sich genötigt, seine Anforderungen in der der Theorie etwas herabzusetzen: „Il faut de nécessité trouver quelque élargissement pour le lieu." (M.-L., I, 118.) So modifiziert er denn mit demselben Entgegenkommen, das er schon in der Äusserung seiner Ansicht über die Zeiteinheit den Dichtern gezeigt hatte, auch seine Ansicht von der Einheit des Ortes und sagt: „Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accomode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderois très-volontiers que ce qu'on feroit passer en une seule ville auroit l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville toute entière, cela seroit un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles." (M.-L., I, 119.) Indessen Corneilles Liebenswürdigkeit hat seine Grenze noch nicht erreicht, er giebt noch etwas zu: „Il est malaisé qu'une ville y suffise: il y faut ajouter quelques dehors voisins, comme est ici le rivage de la mer." [Examen d'Andromède.] [1]).

[1]) Vgl. hierzu Pellissier, a. a. O., Notice historique et littéraire.

Er giebt sogar noch ein paar Rezepte für die Praxis bei, um wenigstens den Anschein zu erwecken, dass die Einheit des Ortes gewahrt sei: „Deux choses:

l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre....

l'autre que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople." (M.-L., I, 120.) So meint er das Publikum leicht über die „diversité des lieux" hinwegtäuschen zu können. Er glaubt nämlich, die Zuschauer werden ihr ganzes Interesse der Handlung zuwenden und im übrigen gar nicht sich überlegen, dass man sie täuschen könnte, „à moins d'une réflexion malicieuse et critique." (ibid.)

„Comme les personnes qui ont des intérêts opposés ne peuvent pas vraisemblablement expliquer leurs secrets en même place, et qu'ils sont quelquefois introduits dans le même acte avec liaison de scènes qui emporte nécessairement cette unité, il faut.... introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne seroit ni l'appartement de Cléopatre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ..., mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements." (M.-L., I, 120—121.)

Also der einheitliche Ort der Handlung soll ein conventioneller sein, und zwei Vorzüge soll er haben, mit denen Corneille ihn grossmütig ausstattet: „l'un, que chacun de ceux qui y parleroient fût présumé y parler avec le même secret que s'il étoit dans sa chambre; l'autre, qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre, aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes." (M.-L, I, 121.)

Wahrlich ein Meisterstück, diese Erfindung des conventionellen Ortes! Wo bleibt da die vielgepriesene Wahrscheinlichkeit? Aber nein! — Wahrscheinlichkeit ist ja nur in der Entwickelung der Handlung nötig. Braucht doch nicht einmal der Stoff des Dramas nach Corneilles Ansicht wahrscheinlich zu sein! —

Nur in dreien seiner dreiunddreissig Stücke hat Corneille selbst die Einheiten der Zeit und des Ortes im strengen Sinne

beobachtet, nämlich in „Horace", „Polyeucte" und „Pompée". Weshalb nicht in den anderen dreissig? Er giebt uns selbst die Antwort, indem er seinen Gegnern zuruft: „s'ils vouloient donner dix ou douze poëmes de cette nature au public, ils élargiroient peut-être les règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auroient reconnu par l'expérience quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre." (M.-L., I, 122.) Damit aber hat er die Regeln selbst gerichtet: Wenn sie so viel Schönes vom Theater ausschliessen, taugen sie eben nichts, und niemand wird sie beachten. Wozu aber etwas zur Beachtung empfehlen, was man selbst der Beachtung nicht für wert hält, und was auch nicht beachtenswert ist[1]?! —

H. Die Redeform des Dramas.

Die conventionelle Redeform des Dramas ist nach Corneilles Ansicht die Versform. Eingehender hat er sich darüber im „Examen d'Andromède" ausgesprochen: „J'avoue", sagt er daselbst, „que les vers qu'on récite sur le théâtre sont présumés être prose: nous ne parlons pas d'ordinaire en vers, et sans cette fiction leur mesure et leur rime sortiroient du vraisemblable."

Aber was für eine Versform ist für die Verwendung im Drama geeignet? An der genannten Stelle nimmt Corneille auch zu dieser Frage Stellung. Er fragt sich zunächst: „par quelle raison peut-on dire que les vers alexandrins tiennent nature de prose, et que ceux des stances n'en peuvent faire autant?" Die Antwort leitet er aus einer Lehre des Aristoteles her: „il faut se servir au théâtre des vers qui sont les moins vers, et qui se mêlent au langage commun, sans y penser, plus souvent que les autres." (ibid.) Nun meint er: „les vers des stances sont moins vers que les alexandrins, parce que parmi notre langage commun il se coule plus de ces vers inégaux, les uns courts, les autres longs, avec des rimes croisées et éloignées les unes des autres, que de ceux dont la mesure est toujous égale, et les rimes toujours mariées." (ibid.) Aber „l'usage de France .... ne souffre que les alexandrins à tenir lieu de prose." Jedoch hat Corneille beobachtet, dass die Meister der dramatischen Kunst Frankreichs in den letzten dreissig Jahren nicht unterlassen haben „de mêler des stances dans quelques-uns des poëmes qu'ils y ont donnés," natürlich nur da,

---

[1]) Vgl. hierzu auch Lemaître, a. a. O., p. 69.

wo sie hinpassen. Indem sich nun Corneille auf diese Beobachtung stützt, gestattet er im Drama, dessen Grundvers der durch den allgemeinen Gebrauch geheiligte Alexandriner verbleibt, die Verwendung von „stances“, wo „leurs cadences inégales“ und „les pauses qu'elles font faire à la fin de chaque couplet“ zu der Stimmung des Inhaltes passen.

Solche Situationen sind nach seiner Ansicht“ „les déplaisirs, les irrésolutions, les inquiétudes, les douces rêveries, et généralement tout ce qui peut souffrir à un acteur de prendre haleine, et de penser à ce qu'il doit dire ou résoudre.“ (Examen d'Andromède.)

Da die „stances“ also nach Corneilles Auseinandersetzung die Empfindungen des sie rezitierenden Charakters zum Ausdruck bringen sollen, so muss vor allem vermieden werden „le trop d'affectation“, damit sie nicht als ein Spiel des Dichters erscheinen, wie diejenigen in „le Cid.“ Um aber das Naturell des betreffenden Charakters möglichst genau wiederzugeben, empfiehlt Corneille: „de ne régler point toutes les strophes sur la même mesure, ni sur les mêmes croisures de rimes, ni sur le même nombre de vers.“ (ibid.) Der Mangel an Übereinstimmung in diesen drei Punkten nähere sie der gewöhnlichen Rede und bringe die Leidenschaft wahrscheinlicher zum Ausdruck.

Eine gewisse Natürlichkeit will Corneille in der ganzen Sprache und im Versbau des Dramas gewahrt wissen: „Je n'ai rien à dire là dessus, sinon que le langage doit être net, les figures (rhétoriques) placées à propos et diversifiées, et la versification aisée et élevée au-dessus de la prose, mais non pas jusqu'à l'enflure du poëme épique, puisque ceux que le poëte fait parler ne sont pas des poëtes.“ (M.-L., I, 40.)

Für die Sprache der Komödie giebt er noch besondere Anweisung: „Le plus beau de leurs entretiens est en équivoques, et en propositons dont ils te laissent les consequences à tirer. Si tu en pénètres bien le sens, l'artifice ne t'en déplaira point.“ (Au lecteur de la Veuve.)

Es soll jedoch nach Corneilles Meinung durch die anzustrebende natürliche Einfachheit der Sprache nicht ein hoher Flug der Rede und pathetischer Ausdruck gänzlich aus dem Drama verbannt werden. Ganz im Gegenteil! „C'est une belle chose que de les faire puissants et majestueux (sc. les vers): cette pompe ravit d'ordinaire les esprits, et pour le moins les éblouit;

mais il faut que les sujets en fassant naître les occasions: autrement c'est ten faire parade mal à propos, et pour gagner le nom de poëte, perdre celui de judicieux." (Au lecteur de la Veuve.)

Ohne Zweifel hat Corneille hier das Richtige getroffen. Die Sprache des Dramas soll sich der natürlichen Rede nähern, soweit als es die Situation erfordert, sie soll keine gekünstelte sein, indessen muss der Ausdruck edler sein als im gewöhnlichen Leben, zumal wenn das Drama bildend, bezw. erziehlich wirken soll. Dass Corneille als Dichter von jeher darnach gestrebt hat, die Sprache des Dramas, selbst die des Lustspiels, die noch bei seinem Lehrmeister Hardy oft recht derb und gemein war, zu reinigen, zu veredeln, ist, wie schon bekannt, eins der grössten Verdienste Corneilles um die Entwickelung des französischen Dramas.

Im Dialog ist darauf zu achten, dass bei der Anwendung der „discours généraux" „celui qui les prononce et celui qui les écoute ont tous deux l'esprit assez tranquille pour se donner raisonnablement cette patience." (M.-L., I, 18.) Man darf sie nach Corneilles Meinung nur solchen Leuten in den Mund legen, „qui ayent l'esprit sans embarras, et qui ne soient point emportés par la chaleur de l'action." (M.-L., I, 20.)

Dasselbe ist auch bei der Verwendung von Berichten und Erzählungen im Dialog zu beobachten. Beide, sowohl die berichtende, wie auch die zuhörende Person müssen sich in der nötigen ruhigen Verfassung befinden, um geduldig be einem längeren Bericht oder einer längeren Erzählung ausharren zu können.[1])

Trotz vieler antiker Beispiele, die Cornelle gefunden, hat er mehrmals seine besondere Abneigung gegen die so sogenannten „a parte" ausgesprochen, d. h. gegen Scenen, in denen sozusagen jemand laut denkt, oder einem andern etwas leise sagt, ohne dass ihn ein anderer der anwesenden Schauspieler verstehen soll. Wie nach seiner Ansicht der Dichter, wo er das „a parte" nicht vermeiden kann, verfahren soll, geht aus dem Modus hervor, den er selbst in „le Menteur" angewandt hat, wo er dieselben nicht vermeiden zu können

---

[1]) Vgl. weiter oben p. 123, unter 3.

glaubte. Er berichtet darüber im „Examen du Menteur“: „Je les ai faits les plus courts que j'ai pu, et je me les suis permis rarement sans laisser deux acteurs ensemble qui s'entretiennent tout bas cependant que d'autres disent ce que ceux-là ne doivent pas écouter.“

Auch gegen Monologe besitzt Corneille eine starke Abneigung, wenigstens in späteren Jahren. In seinem zweiten Stücke, dem „Clitandre“, hat er nach seiner Ansicht zu lange und vor allem zu viel Monologe geschrieben. Als Grund dafür giebt er an: „c'étoit une beauté en ce temps-là: les comédiens les souhaitoient, et croyoient y paroître avec plus d'avantage.“ Aber, fügt er hinzu, „la mode a si bien changé, que la plupart de mes derniers ouvrages n'en ont aucun.“ (Examen de Clitandre.) Jedenfalls aber darf, wenn ein Monolog angewendet wird, aus dem Selbstgespräch niemand ausser dem Zuschauer etwas erfahren: „Ainsi ce seroit une faute insupportable si un autre acteur apprenoit par là ses secrets. On excuse cela dans une passion si violente, qu'elle force d'éclater, bien qu'on n'aye personne à qui la faire entendre, et je ne le voudrois pas condamner en un autre, mais j'aurois de la peine à me le souffrir.“ (M.-L., I, 45.)

Wir haben es hierbei also mit einer ganz subjektiven Ansicht Corneilles zu thun, die er gern auf die Mode begründen möchte. Es ist richtig, dass der Schauspieler im Monolog seine Auffassung der Rolle und sein Spiel zur Geltung bringen kann und daher stets gern einen längeren Monolog in seiner Rolle sehen wird. Im Monolog gelangt das innere Leben des Charakters recht deutlich zum Ausdruck im Hin- und Herschwanken vor der Entschliessung. Sollte nicht vielleicht die oben gekennzeichnete Ansicht über die Zeichnung der Charaktere Corneilles auch seine Abneigung gegen die Monologe erklären?[1])

J. Die Darstellung auf der Bühne.

Damit die Darstellung der einzelnen Rollen und Situationen des Dramas auf der Bühne den Intentionen des Dichters besser entsprechen könne, empfiehlt Corneille, weil der Dichter das Stück nicht immer selbst einstudieren kann, „que le poëte prît grand soin de marquer à la marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers, et qui leur ôteroient même

---

[1]) Vgl. weiter oben, p. 107 und 129.

quelque chose de leur dignité, s'il se ravaloit à les exprimer." (M.-L., I, 110.) Auf diese Weise kann einmal einer falschen Aufforderung seitens des Darstellers leicht vorgebeugt werden; andererseits „le comédien y supplée aisément sur le théâtre", nachdem ihm die Richtschnur für sein Spiel gegeben ist. Auch meint Corneille nicht mit Unrecht, dass derartige Randbemerkungen auch dem Leser das Verständnis erleichtern, und dass auf diese Weise der Forderung des Aristoteles genügt werden könne: „que la tragédie soit aussi belle à la lecture qu'à la représentation." (M.-L., I, 111.)

Bühnenanweisungen sind hauptsächlich angezeigt: 1. Am Ende der Akte und Scenen, um anzuzeigen, wer die Bühne verlässt[1]). 2. „Au cinquième acte des pièces qui finissent heureusement, et où nous rassemblons tous les acteurs sur notre théâtre" (M.-L., I, 111.), um anzuzeigen, an wen der einzelne Schauspieler seine Worte zu richten hat. Corneille hätte hier vielleicht noch etwas allgemeiner hinzufügen können, um Mimik und Gestikulation dem Schauspieler leichter an die Hand zu geben, wenn drei oder mehrere Personen zugleich auftreten, wie er z. B. im „Héraclius", Akt IV, selbst gethan hat. 3. „Quand il y a quelque commandement à faire à l'oreille, comme celui de Cléopatre à Laonice pour lui aller quérir du poison, il faudroit un *a parte* pour l'exprimer en vers, si l'on se vouloit passer de cet avis en marge." (M.-L., I, 111.) Aber die „a parte" liebte er nicht, wie wir im vorigen Abschnitt schon vernommen haben.

Betreffs der Bühnendekorationen dürfen wir annehmen, dass Corneille einen Dekorationswechsel von Akt zu Akt gestattet. Er bemerkt: „Vous trouverez cet ordre gardé dans les changements de théâtre, que chaque acte, aussi bien que le prologue, a sa décoration particulière." (Argument d'Andromède.)

---

1) Das ergiebt sich aus den Worten Corneilles, mit denen er das Fehlen solcher Bemerkungen bei den Alten bedauert und bemerkt, dass man in den antiken Dramen am Aktschluss oft nicht weiss, ob ein Schauspieler die Bühne verlässt: „Ce manque est souvent cause que je ne sais combien il y a d'actes dans leurs pièces, ni si à la fin d'un acte un acteur se retire pour laisser chanter le chœur, ou s'il demeure sans action cependant qu'il chante." (M.-L., I, 110.)

Nirgends hat er auch nur mit einem einzigen Worte angedeutet, dass er solchen Dekorationswechsel nicht gut heisse. Es wäre ihm auch nicht gut möglich gewesen, den Dekorationswechsel ganz verbieten zu wollen, da er den einheitlichen Schauplatz der Handlung als eine ganze Stadt und deren nähere Umgebung umfassend erklärt hat.

Aber der Dekorationswechsel von Scene zu Scene hat offenbar seinem Empfinden widersprochen. Zwar hat er einen Wechsel der Dekoration z. B. innerhalb des IV. Aktes der „Médée" nötig gemacht, indem er in Scene 1 die Zaubergrotte der Médée, in Scene 2 und 3 den Platz vor dem Palaste des Créon, Scene 4—5 das Staatsgefängnis zum Schauplatz der Handlung gewählt hat. Aber im allgemeinen vermeidet er solchen Wechsel innerhalb der Akte. Auch verwirft er den hier angeführten Wechsel ausdrücklich im „Examen de Médée."

Wenn man bedenkt, dass zur Zeit Corneilles bei der geringen Vollkommenheit der Theatermaschinerie ein solcher Dekorationswechsel immer mit ziemlichen Schwierigkeiten verbunden und auch nur mit längerer Unterbrechung des Fortgangs der Vorstellung möglich war, so ist diese Abneigung Corneilles völlig zu verstehen, zumal da auf diese Weise die Wahrung der von Corneille geforderten Kontinuität der Handlung und ihrer Darstellung innerhalb der Akte unmöglich geworden wäre.

Die Pausen wurden zu Corneilles Zeit durch Vorträge von Musikstücken ausgefüllt.

Auch im Drama selbst kann nach Corneilles Ansicht die Musik zur Anwendung gelangen. Bisweilen erscheint ihm ein Lied im Verlauf des Stückes recht angenehm: „une chanson y a quelquefois bonne grâce." (M.-L., I, 40.) Besonders hält er die Verwendung des Gesanges für empfehlenswert, wenn das störende Geräusch der Theatermaschinen während der Aufführung dem Ohre des Publikums entzogen werden soll. Auch sonst wendet er die Musik an, wenn die Augen des Publikums „s'attachent à quelque chose qui leur empêche de prêter attention à ce que pourroient dire les acteurs, comme fait le combat de Persée contre le monstre." (Argument d'Andro-

mède.) Aber für falsch hält er „de faire rien chanter qui fût nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion qu'y apporte la diversité des voix qui les prononcent ensemble, elles auroient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage, si elles avoient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important.“ (ibid.) Dass Corneille im Drama die wichtigen Stellen nicht singen lassen will, während andere gesprochen werden, ist ganz in der Ordnung. Sonst würde aus dem Drama eine Oper werden.

Schlussbemerkung.

Da ich bei der Darstellung der dramatischen Theorien Pierre Corneilles im vorigen Kapitel dieselben zugleich kritisch beleuchtet habe, kann ich mich hier zum Schluss auf eine Zusammenfassung der dortigen Bemerkungen beschränken.

Wie wir gesehen haben, hat sich Corneille bestrebt seine Ansichten auf die Dramaturgie der Alten zu stützen. Er geht in den meisten Fällen von der Poetik des Aristoteles aus und versucht seine Ansichten aus denen des Stagiriten abzuleiten. Er hatte bei der allgemeinen Anerkennung, welche die sogenannten aristotelischen Regeln, besonders seit dem Machtspruch der Académie gefunden hatten, nach eingehenderem Studium der Theorie des Dramas sich ebenfalls zu einer tiefen Ehrfurcht vor Aristoteles bekehrt, ja er hatte sich sogar zu den „Regeln," denen man nur den Namen des Aristoteles beigelegt hatte, völlig bekannt, wenngleich er die Einheiten der Handlung und des Ortes erweitert, die der Zeit aber noch enger gefasst hat als seine Vorgänger.

Bei aller Achtung und Ehrfurcht vor Aristoteles ist er jedoch bei seinen Versuchen, seine Ansichten auf denen des Statigirten aufzubauen, oft nicht unerheblich von der Lehre der antiken Poetik abgekommen, bisweilen sogar geradezu in Gegensatz zu derselben getreten.

Wie war dies möglich?

1. Corneille hat den Aristoteles wie er selbst bekennt, niemals im Urtext gelesen, sondern sich bei seinem Studium mit Übersetzungen der Poetik und mit Commentaren zu derselben begnügt. Wir haben Gelegenheit gehabt in einem Falle nachzuweisen, dass er gerade durch diese Studien irregeleitet worden ist. Wie in diesem einen Falle dürfte Corneille auch in mehreren anderen durch die von ihm benutzten Hilfsmittel

von den richtigen Auffassungen abgelenkt worden sein, so besonders da, wo er sich über die Wirkung der Tragödie ausspricht, und da, wo er die Einheiten der Zeit und des Ortes lehrt.

2. Corneille schwebte, wie wir gesehen haben, ein anderes Ideal bei seinem Schaffen vor als den antiken Dichtern, ja auch als den Dichtern seiner eigenen Zeit. Daher seine von der Lehre der Alten abweichende Auffassung von der Komödie, daher seine wunderbar anmutende Auffassung von der Tragödie, die wir im Anschluss an die obigen Ausführungen, als den Versuch eines ernsten Charakterstückes bezeichnen möchten.

3. Corneille hat mit seinen Dramen bis „Pertharite" stets mehr oder weniger Beifall bei seinem Publikum gefunden, ein Umstand, der ihn nur in dem Gedanken befestigen konnte, dass er auf der betretenen Bahn fortschreiten müsse.

Aus den beiden letzten Gründen dürfte es zugleich erklärlich sein, dass sich bei dem Dichter Corneille ein festes, dramaturgisches System ausgebildet hatte, als er sich niedersetzte, um seine drei „Discours" zu schreiben. Bei der allgemeinen Achtung, in der er den Aristoteles und die nach ihm benannten „Regeln" vorfand, und zu welcher er sich selbst bekehrt hatte, war es wiederum natürlich, dass er sein dramaturgisches System mit den Ansichten des Aristoteles in Einklang zu bringen versuchte, in der Absicht, seine Gegner, die ihm immer den Aristoteles vorgehalten hatten, zum Schweigen zu bringen.

Dass seine Auseinandersetzung mit Aristoteles oft ans Naive grenzt, ja mitunter sogar komisch erscheinen kann, ist seit Lessing bekannt. Dass seine drei „Discours" heute nur noch historischen Wert besitzen, brauchen wir ebenfalls hier nicht erst nachzuweisen.

Lessing hat die Ansicht ausgesprochen, dass Corneille nur seine Stücke habe rechtfertigen wollen, indem er seine dramatischen Theorien veröffentlichte. Wir können demgegenüber behaupten, dass Corneille nicht sowohl seine Stücke, als vielmehr sein ganzes dramatisches System habe rechtfertigen wollen, da er nicht anstand genommen hat, vieles an seinen Stücken öffentlich zu tadeln, was mit diesem System, nachdem

dasselbe einmal niedergelegt worden, nicht in Einklang zu bringen war.

Gerade den Umstand, dass es ihm in den Hauptpunkten nicht gelungen ist seine Ansichten mit denen des Aristoteles in Übereinstimmung zu bringen, spricht dafür, dass sein dramatisches System schon fertig ausgebildet war, als er sich mit dem Altmeister der dramatischen Kritik auseinandersetzte, und dass er nur, um seine Gegner zum Schweigen zu bringen, sich zu dieser Auseinandersetzung verstanden haben dürfte.

Dass wir es mit einem aus der Praxis hervorgegangenen selbständigen System Corneilles zu thun haben, geht auch aus seinem Schlusssatz des dritten „Discours“ hervor: „Quoi qu'il en soit, voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies touchant les principaux points de l'art; et je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agréments modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre lorsqu'on les aura mis en pratique aussi heureusement qu'on y a vu les miens.“ (M.-L., I, 122.)

Auch die erneuten Angriffe der Gegner, besonders d'Aubignacs nach der Veröffentlichung der drei „Discours“, konnten das Vertrauen Corneilles auf seinen Geschmack als den einzig richtigen nicht erschüttern. Selbst, als durch Racine der öffentliche Geschmack in andere Bahnen gelenkt worden war, hielt Corneille an seinen Theorien fest. Mit den Stücken, an denen er dieselben erprobte, hatte er den lebhaftesten Beifall seiner Zeitgenossen gefunden neben den heftigsten Anfeindungen einzelner, — der Kritiker. —

Immerhin wurde seine Bedeutung als Dramatiker auch von den massgebenden Persönlichkeiten gewürdigt: Wenn auch spät, so wurde ihm doch die grosse Ehre zu teil, in die Académie aufgenommen zu werden.

Wenngleich seine Stücke von „Pertharite“ an, eben wegen des strengen Festhaltens an dem einmal aufgestellten Systeme, nicht mehr dieselben Erfolge erzielten, wie die früheren, zumeist sogar gänzlich durchfielen, da, wie bemerkt, der Geschmack des Publikums sich geändert hatte, so sind doch die Einflüsse der dramatischen Theorien Pierre Corneilles gerade auf diejenigen, welche den alt gewordenen ersten Classiker

der Franzosen nun aus dem Felde schlugen, nicht zu verkennen. Überhaupt haben sich diese Einflüsse während der ganzen klassischen und nachklassischen Periode des französischen Dramas geltend gemacht. Im allgemeinen erkennen wir die Spuren des Corneille'schen Systems in vielen Punkten der Dramatik der folgenden Dichter wieder, soweit dieselben für das Lustspiel und für das Trauerspiel Geltung haben können, vornehmlich in der verhängnisvollen Regel der drei Einheiten, die in der Fassung Boileaus noch anderthalb Jahrhunderte das französische Drama einengte.

Im besonderen ist noch zweierlei zu bemerken:

1. Molière ist, wie wir schon oben beiläufig angedeutet haben, auf dem Wege, den ihm Corneille geebnet hatte, weiter gewandelt. Aber, während es Corneille nicht vergönnt war, das Charakterstück bis zur höchsten Wirksamkeit zu entfalten, hat Molière dies Verdienst errungen infolge seiner ungleich grösseren Fähigkeit, fein zu charakterisieren.

2. Während Corneille in seinen sogenannten Tragödien nur ernste Charakterstücke geliefert hat und auch in der Theorie nur solche vor Augen zu haben scheint, insofern er an Idealgestalten zeigt, wessen die Tugend oder das Laster fähig ist, hat Racine beizeiten erkannt, dass, um wirklich tragische Wirkung zu erzielen, die menschliche Schwäche mit zum Ausdruck gelangen müsse[1]), und so ist er es gewesen, der die eigentliche klassische Tragödie der Franzosen bis zur Höhe der Entwickelung geführt hat. Er scheint das aus den Fehlern Pierre Corneilles gelernt zu haben. Jedoch gebührt ihm der Ruhm, der Nachwelt das Muster der klassischen französischen Tragödie geschaffen zu haben.

Aber ist das Lob so ganz zu verachten, das Laharpe dem grossen Corneille spendet, indem er ihn mit Racine vergleicht: „Quant au mérite personnel .... que l'on examine lequel vaut le mieux, d'avoir été le premier génie qui ait brillé après la la longue nuit des siècles barbares, ou d'avoir été le génie le plus beau du siècle le plus éclairé de tous les siècles?“

---

[1]) Vgl. Pellissier, a. a. O., p. 11—12.

Inhaltsübersicht.

Vita.

Johannes Friedrich August Böhm, evangelischer Konfession, wurde am 12. Juli 1870 zu Rummelsburg bei Berlin geboren als ältester Sohn des jetzigen Schulvorstehers Fr. Böhm zu Berlin. Er besuchte die Vorschule und das Kgl. Französische Gymnasium zu Berlin, das er Ostern 1891 mit dem Zeugniss der Reife verliess. In Berlin und Kiel hat er besonders neuere Philologie und Philosophie studiert. Allen seinen Lehrern fühlt er sich zu hohem Danke verpflichtet.

Oktober 1891/92 hat er in Berlin seiner Militärpflicht genügt.

Im Frühjahr 1896 bestand er das Examen für mittlere und höhere Mädchenschulen vor der Kgl. Prüfungskommission zu Berlin.

Oktober 1896/97 war er an einer Berliner Volksschule als Lehrer thätig, um den elementaren Unterricht durch die Praxis kennen zu lernen.

Februar bis Juli 1899 war er mit der Vertretung eines ordentlichen Lehrers an der Dorotheenschule zu Berlin betraut.

Oktober 1899 bis September 1900 ist er Hilfslehrer an der Viktoriaschule zu Berlin gewesen.

Am 8. Juni 1901 hat er das Examen rigorusum bestanden.

Thesen.

I. Die von Corneille seit seiner „Médée" als tragédies bezeichneten Dramen sind als Gegenstücke zu den Charakterkomödien aufzufassen.

II. Das Jahr 1174 ist nicht, wie Foerster in der Einleitung zum Cligés (vgl. Christian von Troyes, Cligés, Textausgabe mit Einleitung und Glossar, herausgegeben von W. Foerster, Halle a. S., 1899) annimmt, als äusserste Grenze der Abfassungszeit des Yvain anzusetzen.

III. Die Prädikativsätze sind als eine besondere Klasse der Attributivsätze anzusehen.

Druckfehlerberichtigung.

Es ist zu lesen:

S. 7, Z. 7 v. u. μόνον· — S. 8, Z. 3 v. u. Trissino: „Ne ... — S. 9, Z. 16 v. u. conversa, — Z. 13 v. u. potissimum — Z. 12 v. u. periodum — S. 11, Z. 8 v. u. „Poetices — S. 17, Z. 23—24 v. o. Romanticismus'." — S. 21, Z. 18 v. o. wieder[5]) — Z. 19 v. o. Zeiteinheit. Wir — Z. 14, v. u. 1680, p. 11) — S. 23, Z. 14 v. o. selbst" — Z. 18 v. u. „romantisch-pathetischen" — S. 27, Z. 15 v. u. französisches — S. 28, Z. 16 v. u. souciait — S. 29, Z. 3—4 v. o. Souhait — Z. 9 v. o. das — S. 35, Z. 13 v. u. défaut — S. 36, Z. 8 v. u. jours — S. 43, Z. 12 v. o. tout — S. 44, Z. 7 v. u. les trois — S. 47, Z. 16 v. u. de trois ans — S. 48, Z. 1 v. u. v. Chr.) — S. 57, Z. 3 v. u. zu Corneille — S. 58, Z. 15 v. o. approuver — S. 66, Z. 2 v. o. Nicomède — Z 3 v. o. Corneilles — S. 72, Z. 18 v. o. sûre — S. 78, Z. 11 v. o. 228.) — S. 80, Z. 9 v. o. ([sc.] — S. 81, Z. 8 v. u. patrie." — Z. 8 v. u. stattfand, — S. 89, Z. 19 v. o. Séleucie — S. 90, Z. 2 v. o. Gesamtdarstellung. — Z. 9 v. u. laisse — S. 94, Z. 1 v. o. lange — Z. 1 v. u. Geschehenes — S. 96, Z. 11 v. o. ou — S. 99, Z. 13 v. u. hier — S. 101, Z. 15 v. o. gelangt „la — Z. 22 v. o. pas — S. 103, Z. 6 v. u. bonheur — Z. 5, v. u. wel- — S. 104, Z. 12 v. o. Mélite — S. 105, Z. 7 v. u. ἤθη — S. 106, Z. 16 v. o. dont — S. 116, Z. 15 v. o. soll: sie — S. 119, Z. 13 v. u. dénouement — S. 120, Z. 5 v. o. gesamten — S. 123, Z. 12 v. o. que je — S. 128, Z. 12 v. o. que celui - S. 132, Z. 14 v. o. Abgrenzung — S. 133. Z. 14 v. u. als dass — S. 142, Z. 16 v. u. là-dessus — Z. 9 v. u. conséquences — S. 143, Z. 12 v. u. bei — Z. 9 v. u. Corneille — Z. 8 v. u. die so —.

